



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Nathália Hernandes Bergantini

**A mulher como agouro de morte em lendas fantásticas de Gustavo Adolfo
Bécquer**

São José do Rio Preto
2021

Nathália Hernandez Bergantini

**A mulher como agouro de morte em lendas fantásticas de Gustavo Adolfo
Bécquer**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez

São José do Rio Preto
2021

B494m Bergantini, Nathália Hernandes
A mulher como agouro de morte em lendas fantásticas de Gustavo Adolfo Bécquer /
Nathália Hernandes Bergantini. -- São José do Rio Preto, 2021
158 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências
Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientadora: Roxana Guadalupe Herrera Alvarez

1. Literatura Fantástica Século XIX. 2. Contos/lendas fantásticos. 3. Romantismo. 4.
Figura da mulher. 5. Gustavo Adolfo Bécquer. Crítica e interpretação. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências
Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Nathália Hernandes Bergantini

**A mulher como agouro de morte em lendas fantásticas de Gustavo Adolfo
Bécquer**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Sylvia Maria Trusen
Universidade Federal do Pará

Prof^ª. Dr^ª. Maira Angélica Pandolfi
UNESP – Câmpus de Assis

Prof^ª. Dr^ª. Norma Wimmer
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^ª. Dr^ª. Claudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
23 de julho de 2021

À minha filha: Ana Luísa.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, pela incontestável competência, pela paciência, confiança e amizade que me motivaram desde o começo de tudo: em 2011, na iniciação científica. De lá até aqui, só tenho a agradecer (e muito)!

Ao Prof^o. Dr^o. Cláudio Aquati, membro da banca de qualificação, agradeço imensamente pela leitura minuciosa feita da minha tese e pelas muitas contribuições ao meu trabalho. Muito obrigada!

À Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria Ceneviva Nigro, membro da banca de qualificação e da banca de defesa, agradeço grandemente pela leitura que fez do meu trabalho e, logo, por todas as contribuições que generosamente fez à presente tese de doutorado, tanto na qualificação quanto na defesa.

À Prof^a. Dr^a. Sylvia Maria Trusen, membro da banca de defesa, agradeço por todas as contribuições feitas à presente tese, foram de grande importância e relevância para meu trabalho.

À Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer, muito obrigada pela participação na banca de defesa e pelas contribuições à presente tese!

À Prof^a. Dr^a. Maira Angélica Pandolfi, membro da banca de defesa desta tese, sou muito grata pelas contribuições feitas generosamente pela senhora!

À minha pequenina e linda filha, Ana Luísa, nascida em setembro passado. Você me mostra, todos os dias, que não existem limites para o que podemos fazer motivadas por um grande amor. Você é minha pequena grande inspiração!

Aos meus pais, Deise e Cícero, que sempre acreditaram na minha capacidade (muitas vezes, mais do que eu mesma) e sempre me apoiaram. Amo muito vocês!

Às minhas lindas avózinhas que já estão em um lugar melhor: Helena e Leontina, eu não poderia ter tido avós melhores, mais presentes, ou mais carinhosas. Ao meu avô João, já falecido também, com quem infelizmente, por ter partido mais cedo, tive poucos anos de convívio, mas que tenho certeza de que me vê lá de cima e se lembra de mim com carinho. Ao meu avô Agostinho, o único vivo dos meus quatro avós, obrigada por tudo. Amo todos vocês!

À minha bisavó, Maria Virtudes Hernandez, mãe do meu avô Agostinho, que veio lá de Salamanca (Espanha), com 17 anos, fugindo de uma guerra insensata (como todas são, aliás) a qual devastava seu continente, obrigada pela inspiração e, mesmo, pela presença, ainda que você tenha falecido quando eu tinha apenas 12 anos, sabemos que isso não importa realmente quando temos alma e espírito.

Às minhas amigas Amanda, Ana Carla, Camila, Danieli, Jaqueline, Kássia, Mariely (que também é minha prima), Michele e Suelen. Todas vocês me ajudaram de alguma forma. Vocês me fazem ver todos os dias que a amizade verdadeira existe (e que bom, não imagino a minha vida sem vocês!). Assim, eu não poderia deixar de mencionar os filhinhos que algumas de vocês tiveram durante esse período e que me encham os olhos e o coração com alegria e amor: Ana Sophia, Joaquim, Nicolas e Rebeca, obrigada pelos sorrisos, olhares inocentes e doces, vocês têm mães maravilhosas!

Ao meu sobrinho Kauan, que vem me ensinando a ser tia, obrigada por me mostrar um amor tão grande!

Não posso deixar de agradecer à Gustavo Adolfo Bécquer, autor dos contos que estudei nessa tese. Desde que li, no segundo ano de graduação, um conto de sua autoria, *La corza blanca*, apaixonei-me pela maneira poética que escrevia suas narrativas e pelas temáticas sobrenaturais. Nunca me esquecerei da enorme emoção que senti, em Sevilha, em finais de 2019, ao contemplar o monumento dedicado à Bécquer (Glorieta de Bécquer), no Parque Maria Luísa; e, também, o deslumbramento experienciado ao mirar (por muitas vezes) o retrato do querido autor, pintado por seu irmão Valeriano, no Museu de Belas Artes de Sevilha. Muito obrigada, Gustavo Adolfo Bécquer! Às vezes sinto que conheço você da vida toda.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço, assim, à CAPES pela ajuda financeira, com a bolsa de doutorado que recebo desde setembro de 2017, sem a qual eu teria tido dificuldades para me manter e para fazer viagens para congressos, inclusive internacionais, para Uruguai e Espanha, eventos estes que me enriqueceram muito, cultural e cientificamente, e que ajudaram a amadurecer minha pesquisa e escrita.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e a todos os seus professores, pela disponibilidade, dicas e ensinamentos.

Aos funcionários da Seção Técnica de Pós-Graduação e da Biblioteca, que sempre me atenderam com competência e gentileza e aos demais funcionários do Ibilce, que foram muito importantes durante todos os anos de doutorado: obrigada por tudo!

A Deus, aos amigos espirituais e ao universo, por me intuírem e guiarem, de formas que, muitas vezes, não posso entender ou mensurar.

A todos os colegas da área das humanidades, que provam todos os dias que fazer ciência envolve muita dedicação, amor e capacidade. Dias melhores virão.

Agradeço, por fim, a todos aqueles que, de alguma maneira, ainda que não mencionados individualmente, foram importantes em minha trajetória até aqui.

“Construímos as histórias na nossa mente. Pegamos palavras e lhes conferimos poder, e nos colocamos atrás de outros olhos, enxergando e vivenciando o que os outros veem. Eu me pergunto: *A ficção é um lugar seguro?* E, em seguida: *Deveria ser?* [...]”. Neil Gaiman (2015, p. 10)

RESUMO

Na presente tese de doutorado busca-se defender a tese de que a mulher funciona, em cinco lendas escolhidas do autor espanhol Gustavo Adolfo Bécquer (*El beso*, *El caudillo de las manos rojas*, *El monte de las ánimas*, *La cueva de la mora* e *Los ojos verdes*), como um agouro de morte para as personagens masculinas que com elas se envolvem amorosamente. Percebe-se a mulher vista como essencialmente boa ou essencialmente má, chegando, inclusive, a ser, por vezes, aproximada a criaturas sobrenaturais, como o demônio de *Los ojos verdes*. Nesses contos, é muito importante também a questão do fantástico, pois a maioria dos contos de Bécquer são mais acertadamente compreendidos e classificados como fantásticos, embora alguns — e esse é o caso de *El caudillo de las manos rojas* — pertençam ao domínio do maravilhoso, dado que nesse conto acontecimentos sobrenaturais são aceitos com naturalidade. Para a melhor compreensão formal dos contos de Gustavo Adolfo Bécquer são importantes algumas considerações sobre conto, lenda e mito. Além disso, para compreenderem-se algumas motivações que levaram esse autor a construir suas personagens femininas da forma como construiu e, enfim, confirmar a tese atual que defendemos, é fundamental considerar aspectos da figura da mulher acerca de questões religiosas, sociais, históricas e literárias.

Palavras-chave: Mulher. Fantástico. Contos. Romantismo. Literatura. Lenda.

ABSTRACT

This doctoral-thesis seeks to defend women, in five Gustavo Adolfo Bécquer's legends (*El beso*, *El caudillo de las manos rojas*, *El monte de las ánimas*, *La cueva de la mora* and *Los ojos verdes*), as death omen for the male characters who have a love relationship with them. It is noticeable that women are seen as essentially good or bad, they even get close to supernatural creatures sometimes, like the devil in *Los ojos verdes*. Another important thing is the fantastic, since most of Bécquer's short stories are more rightly understood, and classified as fantastics, despite some of them — that is the case of *El caudillo de las manos rojas* — are fabulous, considering that, in this one, supernatural events are naturally admitted. Some considerations of short stories, legends, and myths are important to a better formal understanding of Gustavo Adolfo Bécquer's tales. Besides that, to comprehend some of the motivations of the author for building his female characters as he did and finally confirm the present thesis defended here, it is fundamental to consider aspects of women's image concerning religious, social, historical, and literary issues.

Keywords: Women. Fantastic. Short stories. Romanticism. Literature. Legend.

RESUMEN

En esta tesis doctoral buscamos defender la idea de que la mujer funciona, en cinco leyendas elegidas del autor español Gustavo Adolfo Bécquer (*El beso*, *El caudillo de las manos rojas*, *El monte de las ánimas*, *La cueva de la mora* y *Los ojos verdes*), como un presagio de muerte para los personajes masculinos que están amorosamente involucrados con ellas. Se percibe que la mujer es vista como esencialmente buena o esencialmente mala, llegando, incluso, a acercarse a criaturas sobrenaturales, como el demonio de *Los ojos verdes*. En estos cuentos, la cuestión de lo fantástico también es muy importante, pues la mayoría de los cuentos de Bécquer se entienden mejor y se clasifican como fantásticos, aunque algunos — y este es el caso de *El caudillo de las manos rojas* — pertenezcan al dominio de lo maravilloso, ya que en este cuento los acontecimientos sobrenaturales se aceptan con naturalidad. Para mejor comprensión formal de los cuentos de Gustavo Adolfo Bécquer, son importantes algunas consideraciones sobre el cuento, la leyenda y el mito. Además, para comprender algunas de las motivaciones que llevaron a este autor a construir sus personajes femeninos en la forma en que los construyó y, finalmente, confirmar la tesis actual que defendemos, es fundamental considerar aspectos de la figura de la mujer acerca de temas religiosos, sociales, históricos y literarios.

Palabras-clave: Mujer. Fantástico. Cuentos. Romanticismo. Literatura. Leyenda.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	Aspectos relevantes sobre vida e obra do autor	13
2	AS CINCO LENDAS DE BÉCQUER	22
2.1	As lendas de Bécquer: considerações gerais	22
2.2	Lenda <i>El beso</i>	24
2.3	Lenda <i>El caudillo de las manos rojas</i>	29
2.4	Lenda <i>El monte de las ánimas</i>	34
2.5	Lenda <i>La cueva de la mora</i>	37
2.6	Lenda <i>Los ojos verdes</i>	41
3	ASPECTOS DA LENDA, DO CONTO E DO MITO	50
4	O FANTÁSTICO E SUA RELAÇÃO COM OS CONTOS	65
4.1	O Romantismo e o fantástico	65
4.2	O fantástico	68
4.3	O maravilhoso	81
4.4	O fantástico e o maravilhoso nos cinco contos escolhidos	86
5	A PERSONAGEM FEMININA: ANJO E/OU DEMÔNIO	96
5.1	O “lugar” da personagem feminina nas lendas becquerianas	96
5.2	O Romantismo e sua relação com o feminino	102
5.3	A mulher infame e a literatura	112
5.4	A figura feminina e sua ligação com a religião	114
5.5	A figura da mulher ligada à desgraça e os contos de Bécquer	122
6	A MULHER COMO AGOURO DE MORTE NAS CINCO LENDAS ESCOLHIDAS	126
6.1	A figura da mulher e sua relação com o mal	126
6.2	A mulher como agouro de morte e demais questões pertinentes sobre os contos	129
6.2.1	<i>El beso</i>	131
6.2.2	<i>El caudillo de las manos rojas</i>	134
6.2.3	<i>El monte de las ánimas</i>	138
6.2.4	<i>La cueva de la mora</i>	143
6.2.5	<i>Los ojos verdes</i>	146

7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
	REFERÊNCIAS	154

1 INTRODUÇÃO

Ao longo deste trabalho buscamos defender a tese de que a personagem da mulher, em cinco lendas escolhidas por nós do autor espanhol Gustavo Adolfo Bécquer (*El beso*, *El caudillo de las manos rojas*, *El monte de las ánimas*, *La cueva de la mora* e *Los ojos verdes*), funciona como um agouro de morte para as personagens masculinas que com elas se envolvem amorosamente. Nesses contos, percebemos a personagem feminina, em porcentagem considerável, vista de uma forma maniqueísta, isto é, em muitas ocasiões, sendo completamente boa ou má, chegando por vezes, inclusive, a ser aproximada a criaturas sobrenaturais (quando é essencialmente má), como o demônio de *Los ojos verdes*.

Outro aspecto importante abordado nesta tese de doutorado é o fantástico, pois a maioria dos contos de Bécquer são mais acertadamente compreendidos e classificados desta forma. É o caso de quatro dos cinco contos em evidência nesta tese (*Los ojos verdes*, *La cueva de la mora*, *El beso* e *El monte de las ánimas*). No caso de *El caudillo de las manos rojas*, o conto pertence ao domínio do maravilhoso, como explicaremos ao longo da tese. Em *El caudillo de las manos rojas*, acontecimentos sobrenaturais são aceitos com naturalidade, dado que não existem choques ou questionamentos sobre eles. Por exemplo, a personagem principal Pulo Dheli, conversa com deuses, e estes são, mesmo, personagens desta história ambientada na Índia.

E, assim, para que todos os aspectos importantes sejam contemplados, esta tese está dividida em cinco capítulos. O primeiro deles introduzirá as lendas que estudaremos ao longo de todo o trabalho.

Traremos também nesta tese algumas considerações sobre conto, lenda e mito, por serem essas questões importantes para a melhor compreensão formal dos contos de Gustavo Adolfo Bécquer escolhidos e trabalhados por nós. Essas considerações estarão presentes no segundo capítulo, intitulado “Aspectos da lenda, do conto e do mito”.

O capítulo seguinte tratará do fantástico e de suas vertentes, tanto fazendo uso de textos teóricos para estabelecer definições e discussões acerca do assunto, quanto utilizando trechos dos contos para explicar e confirmar suas respectivas classificações como fantásticos (quatro contos) e maravilhoso (um conto).

No penúltimo capítulo faremos uma discussão acerca da figura da mulher, envolvendo questões religiosas, sociais e literárias para compreendermos não só algumas motivações que levaram Bécquer a construir suas personagens femininas no formato que elegeu, como também essas próprias personagens.

No capítulo que segue, o último, traremos a análise propriamente dita, retomando aspectos que discutimos nos capítulos anteriores e, logo, posicionando-nos claramente sobre a tese que defendemos.

Posteriormente, nas considerações finais deste trabalho, as principais ideias expostas serão retomadas e concluídas; neste trabalho também constam as referências utilizadas ao longo de nossas pesquisas para a sua realização¹.

1.1 Aspectos relevantes sobre vida e obra do autor

Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilha, 17 de fevereiro de 1836 – Madrid, 22 de dezembro de 1870), batizado Gustavo Adolfo Domínguez Insausti y Bastida, autor dos contos destacados no presente trabalho, nos deixou vasta bibliografia, apesar da sua vida curta. Famoso principalmente por sua poesia, também deixou como legado suas *leyendas*: textos em prosa, em sua maioria de caráter fantástico, embora como *El caudillo de las manos rojas*, ele também tenha deixado como legado relatos maravilhosos.

Filho do pintor José María Domínguez Insausti e de dona Joaquina Bastida y Vargas, preferiu posteriormente utilizar o sobrenome Bécquer. Conforme nos elucidam Estrada e García-Berdoy (2000), esse sobrenome advinha da família do pai do autor, que, procedente de Flandres, fixou-se em Sevilha desde começos do século XVII. Além de Gustavo, o quinto filho, os pais de Bécquer tiveram outros oito, dos quais pouco sabemos, à exceção de Valeriano, um grande companheiro e amigo de Gustavo.

Do pai, morto precocemente, aos 35 anos, Bécquer herdou qualidades de pintor, mas não tanto quanto seu irmão Valeriano, que seguiu a carreira paterna, logrando até mesmo certo sucesso como artista, tendo hoje algumas de suas obras no Museu de Belas Artes de Sevilha (incluindo uma pintura do irmão Gustavo).

Principalmente após a morte de sua mãe, acabou por ficar próximo de sua madrinha, dona Manuela Monnehay, insaciável leitora. A partir do contato com ela, Bécquer pôde ter acesso aos livros que possuía, segundo nos informam Estrada e García-Berdoy (2000). Assim, o gosto pela literatura foi dominando Gustavo cada vez mais, e logo ele faz alguns amigos que, assim como ele, desejam ir para Madri. Estes amigos, Julio Nombela y Tavares e Narciso Campillo y Correa, também se interessavam por literatura. Narciso foi poeta e contista e Julio, prosador e jornalista, segundo informações da *Real Academia de la Historia*.

¹ Disponibilizaremos, neste trabalho, as traduções das citações dos trabalhos utilizados e dos trechos dos contos. Quando não mencionada a autoria, as traduções serão de nossa responsabilidade.

Gustavo, dessa forma, viveu em Sevilha até seus dezoito anos, e depois, no outono de 1854, mudou-se para Madri. Estrada e García-Berdoy (2000) nos contam que, apesar do desejo de mudar-se de Sevilha, ele sempre nutriu sentimentos nostálgicos com relação à sua cidade natal.

Em Madri, o autor passou por uma série de dificuldades financeiras e para piorar a situação, sua saúde sempre foi demasiadamente frágil. Conforme afirmam Estrada e García-Berdoy (2000):

Sempre que pode, aproveita a ocasião para viajar pela Espanha, praticando um turismo pitoresco e decentemente boêmio: monta nas últimas diligências e nos primeiros trens, e seus artigos pretendem retomar, inspirando-se na realidade que o rodeia, os tipos e os costumes que presente que serão perdidos com as máquinas (nos jornais nos quais ele colabora aparecem os primeiros anúncios das máquinas de costura, vindas de Paris, enquanto que em suas viagens fica pensativo vendo como a velha do povoado maneja a roca com agilidade)². (p. 17-18)

Ainda que sua situação financeira não fosse das melhores, Gustavo, quando podia, viajava por seu país para conhecer os costumes e tradições de seu povo, o que foi muito importante na escrita de suas lendas em prosa, conforme veremos adiante. O autor espanhol percebia que muitas informações sobre seu povo se perderiam com o advento da modernidade.

Aos 25 anos de idade, no dia 19 de maio de 1861, de acordo com o que nos informam Estrada e García-Berdoy (2000), Bécquer se casa com Casta Esteban Navarro, que contava então 19 anos de idade. Tal matrimônio foi sempre bastante tumultuado, pois desde o início o casal não teve uma boa convivência. Dessa união nasceram seus filhos Gregorio (1862), Jorge (1865) e Emilio (1868). Há dúvidas, contudo, quanto à paternidade de Emilio, segundo relatam Estrada e García-Berdoy (2000).

Mesmo Bécquer, ao que parece, não era fiel à mulher. É célebre, por exemplo, sua paixão por Julia Espín, filha de um regente de orquestra, inclusive, esse fato levou Gustavo a relacionar-se mais com a música. No entanto, pelos relatos disponíveis, esse caso foi mais platônico do que real, pois Julia buscava um marido com uma posição social bem estabelecida, o que nunca foi o caso de Bécquer, que jamais chegou a ser rico, pelo contrário, em muitos

² En cuanto puede, aprovecha la ocasión para viajar por España, practicando un turismo pintoresquista y decentemente bohemio: monta en las últimas diligencias y en los primeros trenes, y sus artículos pretenden recoger, tomándolo todo de la realidad que lo rodea, los tipos y las costumbres que presente que se perderán con las máquinas (en los periódicos en que él colabora figuran los primeros anuncios de las máquinas de coser, que vienen de París, mientras que en sus viajes se queda pensativo viendo cómo la vieja del pueblo maneja con agilidad la rueca). (p. 17-18)

momentos, sofreu pela escassez de recursos financeiros. No entanto, o amor por Julia inspirou Gustavo, acredita-se que principalmente em sua poesia.

Estrada e García-Berdoy (2000) nos informam que, ao contrário dos relacionamentos e aspirações amorosas de Bécquer, sempre difíceis e mesmo traumáticos, o relacionamento dele com homens, amigos seus, foi bem mais significativo e duradouro. Os autores completam contando que Bécquer teve muitos bons amigos, além da irmandade e amizade profundas com seu irmão Valeriano, sempre presente em sua vida. Seus amigos o socorreram em muitos momentos difíceis e, depois de seu falecimento, reuniram-se para publicar suas obras. Dentre esses amigos, podemos destacar alguns nomes, como os já citados Narciso Campillo y Correa, Julio Nombela y Tavares, além de, Ramón Rodríguez Correa, Augusto Ferrán y Forniés e Luis González Bravo.

Em 1858, antes de se casar, de acordo com Estrada e García-Berdoy (2000), Bécquer sofreu com uma grave enfermidade que o deixou de cama por cerca de dois meses, tanto que um de seus amigos, Julio Nombela, relatou que, quando Gustavo estava já melhor da doença, parecia-se com um cadáver. A saúde do autor, conforme já enfatizamos, foi sempre muito frágil.

Em 1870 morre seu querido irmão Valeriano, e Bécquer, três meses depois, logo o segue na morte, em dezembro do mesmo ano. Antes de morrer, o poeta e prosador queimou algumas cartas e pediu para que olhassem por seus filhos. Devido à situação política da Espanha na época e mesmo por Bécquer ainda não ser muito conhecido, a notícia de sua morte não foi muito divulgada, mas apenas figurou timidamente em alguns jornais.

Para Esteves (2005), em seu estudo introdutório às traduções de algumas das lendas de Bécquer, os contos do autor seriam um tipo de irmãos em prosa de seus poemas, podendo ser considerados como contos históricos, com conteúdos que remetem ao Romantismo, quando trazem a ação sobrenatural e o amor impossível.

Ainda de acordo com Esteves (2005), as lendas foram publicadas em jornais, na maioria das vezes em anonimato, a partir de 1858, tendo sido a primeira delas *El caudillo de las manos rojas*, lenda de cunho maravilhoso, abordada nesta tese. Com a morte do autor, conforme nos informa Esteves (2005), temos essas histórias recopiladas pelos amigos de Bécquer, depois reeditadas muitas vezes, e, dessa maneira, até hoje são feitas novas edições tanto de suas lendas quanto de sua poesia.

González Grueso (2019) trata de questão parecida:

O jovem e otimista Gustavo Adolfo Bécquer [...] percebeu que suas expectativas literárias e diárias não se ajustavam a sua dura realidade, a realidade da capital do seu tempo, uma cidade paradoxal, em crise econômica e em pleno desenvolvimento

industrial. Bécquer encontrou-se em sérias dificuldades econômicas. De fato, seus amigos publicaram a sua primeira lenda: “El caudillo de las manos rojas”, com a intenção de conseguir dinheiro para o tratamento de uma doença que o acometia no começo de 1858 ³[...].

Gustavo logo percebeu que os seus desejos não iam de encontro com o que a realidade podia ofertar; viveu em Madri em um momento de grandes transformações locais e mundiais, muitas vezes passando por dificuldades. Estar constantemente doente certamente também não era algo que o ajudasse em suas ambições. Gustavo, mais de uma vez, precisou da caridade dos amigos. Como muitos outros artistas (Edgar Allan Poe, Franz Kafka, Emily Dickinson, apenas para citar alguns), seu sucesso foi, principalmente, póstumo.

Sobre sua poesia, mais especificamente, chamada por ele de *rimas*, há muito o que ser dito, ainda que por aqui abordaremos apenas alguns aspectos pontuais. De acordo com Izquierdo (2010): “Quase sempre as rimas foram o ponto central e preferido da atenção de leitores e estudiosos”. ⁴(p. 28). Hoje, porém, essa questão equilibrou-se e toda a obra de Gustavo é praticamente estudada em igual proporção.

De acordo com Estrada e García-Berdoy (2000), a poesia de Bécquer é uma das melhores encontradas no Romantismo espanhol, graças à sinceridade e à vivacidade com a qual o autor soube expressar o que se passava em sua alma.

Novamente segundo Estrada e García-Berdoy (2000), sabe-se que

[...] o amor é o tema mais importante de sua obra poética, sobretudo o de condição lírica, e é abundante também na narrativa. O amor foi para ele uma experiência perturbadora, inquietante, e assim acontece que quando o amor é o assunto de sua obra, faz-se também um argumento escuro, mais intuitivo do que expressado logicamente. ⁵(p. 20).

O amor é o tema central da poesia do autor espanhol, sendo também abundante nas narrativas que estudamos, conforme veremos mais detalhadamente. Tal sentimento, ainda que idealizado, é encarado de maneira trágica, destacadamente em sua prosa.

³ El joven y optimista Gustavo Adolfo Bécquer [...] encontró que sus expectativas literarias y vivenciales no se ajustaban a una dura realidad, la realidad de la capital de su tiempo, una ciudad paradójica, en crisis económica y en pleno desarrollo industrial. Bécquer se encontró con serias dificultades económicas. De hecho, sus amigos publicaron la primera leyenda, “El caudillo de las manos rojas”, con la intención de recoger dinero para el tratamiento de una enfermedad que le aquejaba a principios de 1858 [...].

⁴ Casi siempre las rimas han sido el punto central y preferente de la atención prestada por lectores y estudiosos [...] (p.28).

⁵ [...] el amor es el tema más importante de su obra poética, sobre todo de la condición lírica, y abunda también en la narrativa. El amor fue para él una experiencia perturbadora, inquietante, y así ocurre que cuando el amor es el asunto de su obra, resulta también un argumento oscuro, más intuido que expresado con lógica. (p. 20).

Além de prosa e poesia, Bécquer também escreveu outros tipos de texto, como uma obra sobre os templos espanhóis, tendo trabalhado neste projeto de 1856 a 1858, conforme nos informam Estrada e García-Berdoy (2000):

Bécquer, junto a um sócio, preparou a aparição da grande obra: relacionou-se com colaboradores, escritores e, sobretudo, eruditos da história e da arqueologia. Fez propaganda e solicitou ajuda, inclusive de Isabel II [...] em 1857 saiu o primeiro lote sobre a catedral de Toledo. *La história de los templos de España* não seguiu adiante, houve discussões e dificuldades materiais; parece que o empreendimento superava a preparação de Bécquer, que colocou nele mais entusiasmo do que disciplina erudita e sentido com relação aos negócios editoriais. Entretanto, o amor pela arquitetura não abandonaria Bécquer durante sua vida; onde houvesse uma pedra sulcada pela arte, Bécquer captava sua vibração poética, e isso foi expressado em sua prosa e verso⁶. (p. 19).

Ainda que a obra não tenha tido o êxito esperado por Bécquer, este jamais perdeu o encanto pela arquitetura e história de seu país, tanto que percebemos em sua prosa tais preferências do autor. Bécquer também se aventurou no teatro, mas não obteve sucesso e acabou por voltar a escrever em jornais.

É possível inclusive relacionarmos os poemas de Bécquer com sua obra em prosa, pois em ambos temos presente o sofrimento amoroso, o amor parece trazer mais dor do que alegrias, tanto nas lendas que escolhemos estudar nesta tese, quanto em muitas rimas e, inclusive, nas três que escolhemos para apresentar um pouco da poesia do autor espanhol.

Nos poemas abaixo, todos selecionados do livro *Rimas y declaraciones poéticas* (2000), encontra-se o amor em seu modo mais triste, não concretizado, um amor que faz sofrer.

[LXXVII]

44

Dizes que possuis coração, e apenas
o dizes porque sentes suas batidas.

Isso não é coração ...; é uma máquina
que, enquanto se movimenta, faz barulho.⁷(BÉCQUER, p. 204)

⁶ Bécquer con un socio, preparó la aparición de la gran obra: se puso en relación con colaboradores, escritores y, sobre todo, eruditos de la historia y de la arqueología. Se hizo propaganda y solicitaron ayudas, incluso de Isabel II [...] en 1857 salió la primera entrega sobre la catedral de Toledo. *La historia de los templos de España* no prosiguió adelante; hubo pleitos y dificultades materiales; parece que la empresa excedía a la preparación de Bécquer, que puso en ella más entusiasmo que disciplina erudita y sentido de los negocios editoriales. Pero el amor por la arquitectura no dejaría ya a Bécquer en su vida; en donde hubiese una piedra labrada por el arte, Bécquer captaba su vibración poética, y esto lo expresó en la prosa y en el verso. (p. 19)

⁷ [LXXVII]

44

Dices que tienes corazón, y sólo
lo dices porque siente sus latidos.

Eso no es corazón ...; es una máquina
que, al compás que se mueve, hace ruido. (BÉCQUER, p. 204)

Nesta rima compreendemos o coração como um órgão que possui relação direta com os sentimentos (possuir um coração teria essa conotação), e, também, a de que ele funciona simplesmente como uma máquina. Pelo conteúdo revelado pelo eu-lírico, podemos subentender que alguém (a mulher amada, provavelmente) finge ter um coração, o que se comprova simplesmente pelo fato deste bater, mas, em realidade, esse órgão funcionaria apenas como uma máquina, ou seja, sem sentimentos, batendo mecanicamente. É possível pensarmos que o eu-lírico resente-se dessa pessoa a qual finge ter sentimentos, e, na verdade, não os têm. Tal pessoa age de maneira fria, mais máquina do que ser humano.

A seguir, outra das rimas de Bécquer:

L
12
O que o selvagem com mãos desajeitadas
faz por capricho um deus de um tronco,
e depois diante de sua obra se ajoelha
isso fizemos eu e você.

Demos formas reais a um fantasma,
da mente, invenção ridícula,
e, feito o ídolo, sacrificamos
em seu altar o nosso amor. ⁸ (BÉCQUER, 2000, p. 160)

Essa segunda rima escolhida por nós traz novamente o sofrimento amoroso: um casal que não soube construir o amor. O eu-lírico diz que o casal deu formas reais a um fantasma, ou seja, aquele relacionamento não se tratava de amor verdadeiro, era mais uma ilusão, da qual, ao final, restou o sacrifício: o amor foi sacrificado no altar construído por ambos, deixando um sentimento de tristeza para o leitor.

E a terceira e última das rimas de nossa escolha:

LI
70
Do pouco de vida que me resta,
daria com gosto os melhores anos,
para saber que para os outros

⁸ L
12
Lo que el salvaje que con torpe mano
hace de un tronco a su capricho un dios,
y luego ante su obra se arrodilla,
eso hicimos tú y yo.

Dimos formas reales a un fantasma,
de la mente, ridícula invención,
y hecho el ídolo ya, sacrificamos
en su altar nuestro amor. (BÉCQUER, 2000, p. 160)

você falou de mim.

E daria desta vida mortal, e da eterna
o que eu ganhasse, se ganhasse algo,
para saber o que quando sozinha
você pensou sobre mim. ⁹(BÉCQUER, 2000, p. 162)

Nessa terceira rima temos novamente o sofrimento amoroso diante do qual o eu-lírico daria seus melhores anos para saber o que a amada falava sobre ele, e, mais ainda, daria sua vida e alma para saber o que ela, quando sozinha, pensava dele. Reina uma certa melancolia por parte deste apaixonado que não sabe se é correspondido.

Sobre tais aspectos amorosos, é interessante o que colocam Estrada e García-Berdoy (2000):

Ele parece ter se ocupado pouco de sua pessoa física e talvez tenha descuidado das suas vestes porque o que mais lhe importava era o reino do espírito. Esta espiritualidade revelou um fundo religioso, principalmente, nas manifestações tradicionais, e, especialmente, na contemplação dos templos, no ouvir as músicas e ao intuir as gerações de crentes e o trabalho artístico criado pela fé. A ânsia pela beleza reconhecida na mulher procedia de antigas fontes literárias, e os poetas da época áurea de Sevilha o haviam ensinado a exaltar a beleza perecível; a madura experiência romântica havia acrescentado uma contraditória percepção da mulher como motivo de harmonia e de desordem. Sua experiência da sociedade não havia sido certamente boa, e não é de se surpreender, que, às vezes, percebam-se ondas de ceticismo. O poeta sentiu-se pecador e vítima¹⁰ [...]. (p. 33)

Por esse trecho, percebemos muitas das motivações do autor com relação à religião, por exemplo, que muito apareceu como tema ou subtema de seus escritos. Bécquer preocupava-se mais com questões da alma do que com relação ao corpo, o que talvez justifique o fato de que ele sempre estava doente. Também importante em sua obra estão as descrições de templos, que

⁹ LI

70

De lo poco de vida que me resta,
diera con gusto los mejores años,
por saber lo que a otros
de mí has hablado.

Y esta vida mortal y, de la eterna
lo que me toque, si me toca algo,
por saber lo que a solas
de mí has pensado. (BÉCQUER, 2000, p. 162)

¹⁰ Puede que se ocupase poco de su persona física y descuidase acaso su atuendo porque lo suyo era el reino del espíritu. Esta espiritualidad mostró un fondo religioso, sobre todo en las manifestaciones de la tradición, y en especial al contemplar los templos, oír la música e intuir las generaciones de creyentes y la obra artística creada por la fe. El ansia de belleza reconocida en la mujer procedía de lejanas fuentes literarias, y los poetas de la época áurea de Sevilla le habían enseñado a exaltar la hermosura percedera; la madura experiencia romántica había añadido una contradictoria percepción de la mujer como motivo de armonía y de desorden. Su experiencia de la sociedad no había sido ciertamente afortunada, y no es de extrañar que a veces se perciban ventoleras de escepticismo. El poeta se sintió pecador y víctima [...]. (p. 33)

aparecem inclusive em suas lendas, como é o caso de *El beso*, e de outra narrativa que não abordamos aqui: *La ajorca de oro*. A questão da beleza da mulher, temática que trataremos com mais profundidade em alguns capítulos de nossa tese, era assunto muito comum já há bastante tempo na sociedade e literatura. O tema da beleza feminina acaba intensificado na obra de Bécquer, não só pelo Romantismo, mas também devido à vivência do autor na sociedade da época, que lhe trouxe muitas desventuras. A mulher acaba como símbolo de harmonia e de desordem, o que reconhecemos tanto em sua poesia quanto em sua obra em prosa, o que se explica por, muitas vezes, Bécquer demonstrar uma visão pessimista e mesmo cética diante do amor e da mulher, visão esta que convive com ondas de idealização do amor e da figura feminina, o que nos traz interessantes questões a serem discutidas e pensadas com relação à completude da obra becqueriana.

Outro ponto digno de menção é o fato de o poeta sentir-se pecador e vítima ao mesmo tempo, sentimento que encontramos, não apenas em sua poesia, mas, também, em suas lendas em prosa, verificado em muitas personagens. Novamente, como na questão da mulher, temos uma oposição que vai aparecer no conjunto das obras de Gustavo, em que as personagens masculinas, principalmente nos contos, encarnam esta ideia: são pecadoras, pois, desrespeitam alguma lei ou tradição, como no caso da personagem Pedro de *La ajorca de oro*, (ele rouba o bracelete de ouro de uma santa para satisfazer um capricho da mulher que ama) e, ao mesmo tempo, as personagens são vítimas do amor por uma mulher, que as deixa à mercê dos caprichos delas.

É também importante mencionar que as rimas de Bécquer se aproximam um pouco mais do Romantismo do que suas lendas. As rimas trazem muitas das principais características românticas: sofrimento amoroso, pessimismo, e, mesmo, uma certa idealização do amor (sofre-se e decepciona-se porque esperava-se muito daquele amor). Por outro lado, seus contos em prosa, apesar das temáticas semelhantes, trazem inovações, principalmente com relação à forma.

O Romantismo foi um movimento literário de grande importância para as obras de Bécquer, embora o autor tenha escrito numa época um tanto tardia desta escola literária, conhecida como Pós-Romantismo. Trataremos mais detalhadamente sobre aspectos românticos ao longo da tese, como no capítulo que discorre destacadamente sobre o fantástico, e, especialmente, no capítulo sobre a figura da mulher, pois, compreendemos que está relacionado com a citada escola literária.

De acordo com García Lopez (1996):

[...] o Romantismo possui uma enorme transcendência, pois – além de reestabelecer o vínculo com as tradições nacionais e de haver feito tentativas de chegar ao segredo último da vida por meio da inspiração e do sonho – representa a aceitação de uma série de princípios básicos da literatura posterior: a livre expressão do mundo do íntimo e do subjetivo, o valor do original e do espontâneo [...]. ¹¹(p. 473).

O Romantismo foi, assim, um marco para a literatura. Com ele, a originalidade, o espontâneo e a inspiração passaram a ser valorizados como características importantes. Notaremos muitas dessas questões nas obras de Bécquer, com destaque, para aquelas que escolhemos defender em nossa tese. Bécquer, inserido no chamado Pós-Romantismo espanhol, traz em sua obra muitas características da escola romântica.

Gustavo Adolfo Bécquer viveu e escreveu assim, entre Romantismo e Realismo, entre rimas e *leyendas*, não tendo tanto êxito com relação à crítica e público em sua curta vida, mas, em contrapartida, deixando grande e importante obra para a posteridade, conforme afirma Izquierdo (2010):

Rimas e lendas fazem parte do mesmo “mundo da ideia” com evidentes pontos de contato entre si, tanto temáticos quanto estilísticos, e com formulações expressivas que apenas se diferenciam na intensidade. Bécquer, prosador ou poeta, poeta ou prosador, sempre se manifesta como artista completo e atemporal, capaz de articular uma mensagem estética aproveitável em qualquer período de sua trajetória de vida. ¹²(p. 29-30).

De acordo com Bynum (1993), a produção literária completa de Gustavo Adolfo Bécquer é o resultado brilhante de uma visão de mundo coerentemente elaborada que se assemelha a de outros grandes autores românticos europeus, e em que a imaginação desempenha um papel vital.

Primeiro por sua poesia, e, no momento seguinte, por sua prosa, Gustavo Adolfo Bécquer tornou-se um artista atemporal, cuja obra interessa e encanta a muitos até hoje, o que se comprova pelos estudos sobre o autor e seus escritos, e, também, pelas reedições e traduções de sua obra.

¹¹ [...] el Romanticismo tiene una enorme transcendencia ya que – aparte de restablecer el vínculo con las tradiciones nacionales y de haber intentado llegar al último secreto de la vida a través de la inspiración y del ensueño – representa la aceptación de una serie de principios básicos de la literatura posterior: la libre expresión del mundo de lo íntimo y de lo subjetivo, el valor de lo original y espontáneo [...]. (p. 473).

¹² Rimas y leyendas forman parte del mismo “mundo de la idea” con evidentes puntos de contacto entre sí, tanto temáticos como estilísticos, y con formulaciones expresivas que sólo se diferencian en la intensidad. Bécquer, prosista o poeta, poeta o prosista, siempre se manifiesta como artista completo e intemporal, capaz de articular un mensaje estético aprovechable en cualquier periodo de la trayectoria vital. (p. 29-30).

2 AS CINCO LENDAS DE BÉCQUER

2.1 As lendas de Bécquer: considerações gerais

Neste primeiro capítulo, traremos os resumos já acompanhados de alguns comentários prévios principalmente de nossa autoria, acerca das cinco lendas de Gustavo Adolfo Bécquer selecionadas para discussão e posterior comprovação.

Tendo já esclarecido que o autor chama de “lendas” o que podemos chamar de contos (cujas características que justifiquem tais nomenclaturas discutiremos posteriormente), escolhemos a ordem alfabética para apresentá-las neste trabalho. Também já adiantamos que com relação a essa nomenclatura (conto, lenda), as narrativas de Bécquer possuem um hibridismo no tocante a tais gêneros.

Traremos seus títulos em espanhol com notas de rodapé para as respectivas traduções. Inclusive, serão de nossa autoria, ao longo da tese, as traduções dos trechos de duas das lendas de Bécquer em evidência: *El beso* e *El caudillo de las manos rojas*; as demais traduções são de autoria do professor Antonio Roberto Esteves (2005).

Além daquelas brevemente apresentadas na introdução, é importante salientarmos outras características importantes e específicas das lendas de Bécquer:

Aspectos em destaque nas lendas são sua linguagem poética, sua modernidade narrativa e sua atmosfera [...] As lendas alcançam patamares de grande qualidade poética e momentos de intenso lirismo [...] Às vezes, uma lenda é formada por uma série de pequenos poemas, uma série de atmosferas e uma série de conexões de prosa funcional que servem para alinhar a malha dos elementos anteriores. (Izquierdo, 2006).¹³

É possível pensar nas lendas de Bécquer como narrativas dotadas de muitos recursos poéticos, o que se deve possivelmente ao fato de que Bécquer escrevia também poemas, conforme foi possível destacar na introdução desta tese.

Logo no início, as lendas ocuparam um lugar subalterno nos estudos sobre as obras do autor, novamente pondo em evidência o que coloca Izquierdo (2006):

¹³ Aspectos destacados de las leyendas son su lenguaje poético, su modernidad narrativa y sus atmósferas [...] Las leyendas logran cumbres de gran calidad poética y momentos de intenso lirismo [...] A veces, una leyenda está formada por una serie de pequeños poemas, una serie de atmósferas y una serie de eslabones de prosa funcional que sirven para hilvanar la urdimbre de los anteriores elementos. (Izquierdo, 2006).

Sobre a crítica, é suficientemente ilustrativo das preferências dos especialistas assinalar que, em 1961, no *Ensayo de bibliografía razonada* preparado por Rubén Benítez, em cerca de trezentos estudos, apenas uma quantidade próxima aos 10% era dedicada às lendas, no entanto, é preciso destacar que a situação de significativo desequilíbrio entre a atenção dispensada à prosa e àquela prestada ao verso começou, nos últimos anos, um processo de lenta correção¹⁴ (p.28-29).

Dessa forma, torna-se bastante claro como, há algumas décadas, as lendas ocupavam um papel secundário nos estudos das obras de Bécquer. Esse fato, conforme confirmado pelas palavras de Izquierdo (2006), vai modificando-se gradualmente até o que parece ser um ponto de equilíbrio.

Além das características que apontamos em nossa tese principal, já será possível apontar algumas outras que se prestam a aproximar os contos de Bécquer. Por exemplo, nestes cinco contos que constituem o *córpus* deste trabalho, ficará já bastante evidente o peso das tradições e da religião. O mesmo é válido em relação à beleza das figuras femininas, a qual tem importante função no mecanismo de morte. Morrer é a punição para todas as personagens masculinas e, ainda que posteriormente, muitas vezes também é o destino da mulher.

Com exceção de *El caudillo de las manos rojas*, que pede um fôlego maior do leitor por ser bem mais extensa, as demais lendas possuem extensões que se aproximam.

Novamente sobre os contos e de acordo com Izquierdo (2006):

[...] Bécquer, ainda que cronologicamente pós-romântico, utiliza elementos estéticos próprios do Romantismo, porém, como termos de um determinado estilo de decoração: ruínas são abundantes, além do mistério, da melancolia, da solidão e da noite, no entanto, a sensibilidade do poeta, ainda que participe do espírito romântico, é outra; outras são as técnicas narrativas, e outras as necessidades expressivas e também, outros os resultados. O romântico pretende recriar e idealizar o passado a partir de seus vestígios históricos, para que a nostalgia tinja de beleza o que um dia foi história e hoje é somente lembrança. Bécquer volta ao passado atraído por sua distância e mistério.¹⁵

Gustavo Adolfo Bécquer reúne em sua obra características do Romantismo com outras particularidades, talvez devido ao fato de ter escrito durante uma época na qual já não mais

¹⁴ Respecto a la crítica, es suficientemente ilustrativo de las preferencias de los especialistas el señalar que en 1961 y en el *Ensayo de bibliografía razonada* preparado por Rubén Benítez, de un total de cerca de trescientos estudios, tan sólo una cantidad cercana a la treintena se hallaba dedicada a las leyendas, aunque también es preciso subrayar que la situación de acusado desequilibrio entre la atención prestada a la prosa y la prestada al verso ha iniciado en los últimos años un proceso de lenta corrección. (p. 28-29).

¹⁵ [...] Bécquer, aunque cronológicamente posromántico, utiliza elementos estéticos propios del romanticismo, pero más bien como términos de un determinado estilo de decoración: abundan ruinas, el misterio, la melancolía, la soledad y las nocturnidades, mas la sensibilidad del poeta, aunque también participa del espíritu romántico, es otra; otras son las técnicas narrativas, otras las necesidades expresivas y otros los resultados. El romántico pretende recrear e idealizar el pasado a partir de sus vestigios históricos, para que la nostalgia tinja de belleza lo que un día fue historia y hoy sólo es olvido. Bécquer acude al pasado atraído por su lejanía y misterio". (Izquierdo, 2006)

dominava o estilo romântico. Embora o autor faça uso de alguns lugares-comuns dessa escola literária, os resultados que busca são outros, além do que ele utiliza o passado de uma forma nostálgica, como que atraído por seu mistério e pela distância temporal que o separa da época que reporta. Perceberemos tais características em alguns de seus contos, com destaque para os escolhidos para análise nesta tese.

2.2 Lenda *El beso*

De acordo com Izquierdo (2010), este é o conto mais novelesco e teatral de Bécquer e, também, o que possui menos elementos da lenda.

Na lenda *El beso*¹⁶ somos informados pelo narrador, logo no início, da chegada de um grupo de soldados franceses à conquistada Toledo (Espanha):

Quando uma parte do exército francês apoderou-se, no começo deste século, da histórica Toledo, seus chefes, que não ignoravam o perigo a que se expunham nas povoações espanholas disseminando-se em alojamentos separados, começaram a utilizar como quartéis os melhores e maiores edifícios da cidade.¹⁷ (2010, p. 369)

No entanto, eles acabam por dormir em uma igreja velha e abandonada, pois os melhores edifícios já haviam sido ocupados. Logo nos é apresentado o homem que comandava o grupo de soldados: “Mandava no grupo um oficial bastante jovem, o qual ia com uma distância de cerca de trinta passos de seus homens, falando à meia voz com outro, também militar, o que podia se verificar por seu traje¹⁸”. (2010, p. 371). É esclarecido neste trecho principalmente o fato de o capitão ser um homem jovem, o que pode remeter a uma possível falta de experiência. O moço parece desconfortável com aquela que parece sua única opção de dormitório, mas acaba por se conformar pensando ser aquele local melhor do que nenhum, mesmo que, conforme nos é explicado, a igreja estivesse completamente desordenada depois que os religiosos que a ocupavam a haviam deixado.

Mal chegaram, logo trataram de descansar, mesmo o capitão, que, sem demonstrar incômodo, ajeita-se de qualquer forma e sem muito conforto para dormir:

¹⁶ Em português “O beijo”.

¹⁷ Cuando una parte del ejército francés se apoderó a principios de este siglo de la histórica Toledo, sus jefes, que no ignoraban el peligro a que se exponían en las poblaciones españolas diseminándose en alojamientos separados, comenzaron por habilitar para cuarteles los más grandes y mejores edificios de la ciudad. (2010, p. 369)

¹⁸ Mandaba la fuerza un oficial bastante joven, el cual iba como a distancia de unos treinta pasos de su gente hablando a media voz con otro, también militar a lo que podía colegirse por su traje. (2010, p. 371)

Entretanto nosso herói, ainda que jovem, estava já tão familiarizado com estas peripécias da vida de soldado, que, logo após acomodar os seus homens, mandou colocar um saco de forragem ao pé do presbitério, e, aconchegando-se da melhor forma possível com sua capa e colocando a sua cabeça no pé da escada, em cinco minutos, roncava com mais tranquilidade que o próprio rei José no seu palácio de Madri. ¹⁹(2010, p. 374)

É interessante como o narrador chama o jovem oficial de “nosso herói”, deixando claro seu protagonismo e sendo, ao mesmo tempo, possivelmente irônico, pois, até o momento o capitão não deu mostras de que será um herói típico (ou um herói que se esperava quando reinava o estilo romântico). Em cinco minutos, o jovem francês dorme, mesmo com o que nos pareceu ser uma cama improvisada bastante desconfortável. Ele não parece receber privilégios por estar em um cargo superior nesse ponto da história.

No dia seguinte, depois de ausentar-se por um tempo, e seus companheiros notarem tal atraso, o capitão apareceu e inicialmente trataram de vários assuntos de interesse geral:

Depois dos apertados abraços costumeiros e das exclamações, congratulações e perguntas de praxe nestas entrevistas; e, depois de falarem longamente sobre as novidades que aconteciam em Madri, variados assuntos sobre a guerra e os amigos mortos ou ausentes, passando de um assunto ao outro na conversação, fixaram-se em um tema obrigatório, isto é, as dificuldades do trabalho, a falta de distrações da cidade e os inconvenientes do alojamento. ²⁰(2010, p. 376)

Então, o jovem capitão da equipe, continuando sua conversa com outros colegas, diz a eles que durante a noite havia visto uma mulher deslumbrante. Todos rapidamente se interessam pela história, mas riem ao saber a realidade: “Ao ouvir o inacreditável final de aventura tão peculiar, todos os presentes deram uma barulhenta gargalhada, enquanto um deles disse ao narrador de tal história, que era o único que permanecia quieto e com atitude grave [...]”²¹. (2010, p. 379). Percebemos que o capitão fica sério, pois, não esperava que a soldadesca reagisse com risos diante dos sentimentos que a mulher despertara nele, além disso, ele era o capitão, provavelmente esperava mais respeito ou bajulação de seus subordinados.

¹⁹ Pero nuestro héroe, aunque joven, estaba ya tan familiarizado con estas peripecias de la vida de campaña, que apenas hubo acomodado a su gente, mandó colocar un saco de forraje al pie de la grada del presbiterio, y arrebujándose como mejor pudo en su capote y echando la cabeza en el escalón, a los cinco minutos roncaba con más tranquilidad que el mismo rey José en su palacio de Madrid. (2010, p. 374)

²⁰ Después de los estrechos abrazos de costumbre y de las exclamaciones, plácemes y preguntas de rigor en estas entrevistas; después de hablar largo y tendido sobre las novedades que andaban por Madrid, la varia fortuna de la guerra y los amigotes muertos o ausentes rodando de uno en otro asunto la conversación, vino a parar al tema obligado, esto es, las penalidades del servicio, la falta de distracciones de la ciudad y el inconveniente de los alojamientos. (2010, p. 376)

²¹ Al oír el estupendo desenlace de tan extraña aventura, cuantos había en el corro prorrumperon en una ruidosa carcajada, mientras uno de ellos dijo al narrador de la peregrina historia, que era el único que permanecía callado y en una grave actitud [...]. (2010, p. 379)

A reação dos soldados era, afinal de contas, explicável. A mulher da história do capitão era uma estátua de mármore de um túmulo e representava uma falecida Dona Elvira. Ademais, havia uma outra estátua, a do marido dela, da qual o capitão claramente sente ciúmes. Por seus amigos rirem dele, o capitão, decidido a provar que tinha razão, demonstrando dessa forma ser homem orgulhoso, convida-os para naquela noite beberem champanhe e verem por si mesmos a estonteante estátua:

— Quando melhor lhes pareça: esta noite mesmo se vocês quiserem — respondeu o jovem capitão, recobrando seu habitual sorriso, dissipado um instante por aquele relâmpago de ciúmes —. A propósito, com as bagagens, eu trouxe até mesmo umas duas dúzias de garrafas de champanhe, verdadeiro champanhe, que sobraram de um presente dado ao nosso brigadeiro-general, que, como vocês sabem, é pessoa próxima.²² (p. 380-381).

O capitão, após convidar seus subordinados, chega a gabar-se por possuir tantas bebidas aparentemente caras e de ser bem relacionado, com o que ele procura dissipar os ciúmes que a pouco deixara transparecer.

Quando a noite chega e estão se embriagando, o capitão é tomado por sentimentos de melancolia ao admirar sua querida estátua:

O capitão bebia em silêncio, como um desesperado, e, sem tirar os olhos da estátua de Dona Elvira. Iluminada pelo brilho avermelhado da fogueira, e por meio do véu confuso que a embriaguez havia posto diante de sua vista, parecia a ele que a imagem de mármore se transformava às vezes em uma mulher real, parecia que seus lábios estavam entreabertos murmurando uma oração; e que seu peito se erguia entre oprimido e soluçante; parecia que cruzava as mãos com mais força e que suas bochechas se coloriam, como se ela estivesse ruborizando-se diante daquele pecaminoso e repugnante espetáculo.²³ (2010, p. 385)

O jovem francês, um tanto alterado pelo álcool, imaginava ou realmente via movimentos e reações em Dona Elvira, que parecia não aprovar aquele espetáculo festivo e regado a álcool. Até aqui seria possível termos dúvidas com relação ao sobrenatural neste conto, poderíamos

²² — Cuando mejor os parezca: esta misma noche si queréis — respondió el joven capitán, recobrando su habitual sonrisa, disipada un instante por aquel relámpago de celos —. A propósito. Con los bagajes he traído hasta un par de docenas de botellas de Champagne, verdadero Champagne, restos de un regalo hecho a nuestro general de brigada, que, como sabéis, es algo pariente. (p. 380-381).

²³ El capitán bebía en silencio como un desesperado y sin apartar los ojos de la estatua de doña Elvira. Iluminada por el rojizo resplandor de la hoguera, y a través del confuso velo que la embriaguez había puesto delante de su vista, parecíale que la marmórea imagen se transformaba a veces en una mujer real, parecíale que entreabría los labios como murmurando una oración; que se alzaba su pecho como oprimido y sollozante; que cruzaba las manos con más fuerza que sus mejillas se coloreaban, en fin, como si se ruborizase ante aquel sacrílego y repugnante espectáculo. (p. 385)

simplesmente atribuir a visão do capitão ao fato de que ele estava bebendo e de que estava, além disso, em estado de desespero motivado por aquela paixão.

O enamorado de Dona Elvira começa então a desafiar o companheiro dela:

Os militares finalizaram os brindes com uma salva de palmas, e, o capitão cambaleante deu alguns passos até o sepulcro.

— Não... — prosseguiu dirigindo-se sempre à estátua do guerreiro, e, com um sorriso estúpido, próprio da embriaguez —, não pense que eu tenho qualquer rancor por ver em você um rival ...; ao contrário, admiro-te como um marido paciente, exemplo de generosidade e mansidão, e, de minha parte, também quero ser generoso. Você seria um bebedor como bom soldado que é ..., não se poderá dizer que te deixei morrer de sede, depois de nos ver esvaziar mais de vinte garrafas. Toma!²⁴ (2010, p.385-386)

Por este trecho percebemos que o descontrole do capitão aumenta, todo o seu ciúme e sentimento de posse ficam mais evidentes ao vermos, bêbado, ele desafiar o marido estátua de Dona Elvira. O francês, acompanhado de seus soldados, conversa com a estátua masculina, encorajado com certeza pelo álcool, sem se importar com o que seus companheiros pensam. Depois disso, com uma gargalhada, ele joga o conteúdo de um copo de bebida no rosto do marido de Dona Elvira.

Depois, ao ser instruído por um dos soldados a não insultar a estátua daquela forma (pelo que podemos entender, o soldado assim instrui seu capitão por um tipo de medo supersticioso), o líder francês diz:

— Vocês acham que eu lhe daria vinho se não soubesse que ele tragaría pelo menos aquele que chegasse à sua boca?... Oh! Não!... eu não acredito, como vocês, que essas estátuas são um pedaço de mármore tão inerte hoje como no dia em que as arrancaram da pedreira. Sem dúvidas, o artista, sendo quase um deus, dá à sua obra um sopro de vida que não consegue fazer com que andem e se movam, mas que concede uma vida incompreensível e diferente; vida que não sei explicar muito bem, mas que sinto, principalmente quando bebo um pouco.²⁵(2010, p. 387)

²⁴ Los militares acogieron el brindis con una salva de aplausos, y el capitán, balanceándose, dio algunos pasos hacia el sepulcro.

— No... — prosiguió dirigiéndose siempre a la estatua del guerrero, y con esa sonrisa estúpida propia de la embriaguez —, no creas que te tengo rencor alguno porque veo en ti un rival...; al contrario, te admiro como un marido paciente, ejemplo de longanimidad y mansedumbre, y a mi vez quiero también ser generoso. Tú serías bebedor a fuer de soldado..., no se ha de decir que te he dejado morir de sed, viéndonos vaciar veinte botellas...: ¡toma! (2010, p. 385-386)

²⁵ — ¿Creéis que yo le hubiera dado el vino a no saber que se tragaba al menos el que le cayese en la boca?... ¡Oh!... ¡no!... yo no creo, como vosotros, que esas estatuas son un pedazo de mármol tan inerte hoy como el día en que lo arrancaron de la cantera. Indudablemente el artista, que es casi un dios, da a su obra un sopro de vida que no logra hacer que ande y se mueva, pero que le infunde una vida incomprendible y extraña; vida que yo no me explico bien, pero que la siento, sobre todo cuando bebo un poco. (2010, p. 387)

Assim, é bastante interessante a explicação do capitão sobre o que ele pensava acerca do que acontecia ali, isto é, que aquelas estátuas não eram objetos imóveis e sem vida, mas sim possuidoras de uma estranha vida, dada pelo artista que as fez. Isso explica a paixão sentida por ele pela bela Dona Elvira, pois, de alguma forma, o moço acreditava que ela estava viva, ainda que não fosse uma vida como a dele ou como a de seus soldados. Além disso, havia a questão de sua beleza, é possível que ele sentisse que a beleza em algo sem vida não fosse digna de amor, por isso buscava vida na estátua. Também podemos pensar que ele só se apaixonou pela estátua porque sentiu que era uma estátua incomum, uma estátua que tinha uma detectável (ainda que inicialmente apenas pelo álcool) força vital.

Em seguida, o capitão francês idealiza ao máximo Dona Elvira com relação ao fato de ela parecer estar viva: “Olhem-na!... olhem-na! Não veem esse vermelho que se modifica em suas carnes mórbidas e transparentes?... Não parece que por baixo dessa pele azulada e suave de pedra circula um fluido de luz de cor rosa?... Querem mais vida?... Querem mais realidade?...²⁶(2010, p. 387). Ele a percebe como uma criatura viva, como se não houvesse maneira de ela estar mais viva do que aquilo. Parece importante discutirmos brevemente o fato de que o capitão, tão crente está, que pensa que a estátua possui mesmo algo próximo a sangue, isso seria o fluido de luz cor de rosa que parece circular por baixo da pele do ser de pedra, um vermelho que segundo o capitão, muda a aparência da estátua. Até aqui poderíamos pensar que ele está louco (o que parece mais provável) ou que vê mais que os demais, possuindo uma sensibilidade maior. Ele tenta usar argumentos para comprovar que a estátua é muito mais do que um objeto inanimado.

O capitão então, dominado por sentimentos de ciúmes, aproxima-se finalmente de Dona Elvira e tenta beijar a estátua da bela mulher. Prestes a fazê-lo, porém, ele cai no chão, sangrando pelos olhos, boca, nariz, pelo rosto inteiro. Posterior ao ocorrido, seus homens nem mesmo têm coragem de ajudá-lo: “Os oficiais, mudos e espantados, nem se atreviam a dar um passo para prestar-lhe socorro²⁷”. (2010, p. 388). Os seus subalternos, compreensivelmente, ficam em choque com a cena que se desenrola, a qual, em seguida, é melhor explicada para o leitor.

Os soldados haviam visto a estátua do homem dar uma bofetada no ousado capitão, com sua luva de mármore, para que ele não beijasse os lábios de Dona Elvira, conforme

²⁶ — ¡Miradla!... ¡miradla!... ¿No veis esos cambiantes rojos de sus carnes mórbidas y transparentes?... ¿No parece que por debajo de esa ligera epidermis azulada y suave de alabastro circula un fluido de luz color de rosa?... ¿Queréis más vida?... ¿Queréis más realidad?... (2010, p.387)

²⁷ Los oficiales, mudos y espantados, ni se atrevían a dar un paso para prestarle socorro. (2010, p. 388)

evidenciamos com o trecho em questão: “No momento em que seu camarada tentou encostar seus lábios ardentes nos de Dona Elvira, eles viram o imóvel guerreiro levantar a mão e derrubá-lo com uma surpreendente bofetada dada com sua luva de pedra”.²⁸ (2010, p. 388).

Este final comprova a ideia de sobrenatural que vinha se desenhando desde o começo. É possível, pela gravidade e extensão dos ferimentos, pensarmos que o capitão provavelmente perdeu a vida, pois o homem estátua que, assim como ele, amava e sentia ciúmes da bela Dona Elvira, age para defender a honra de sua esposa. Essa forma de agir está em consonância com as noções da época.

2.3 Lenda *El caudillo de las manos rojas*²⁹

Ambientado na Índia (e também em outros países próximos), este conto é o mais extenso de todos os contos de Bécquer, com cinquenta e duas páginas. A maioria das demais *leyendas* não chega à extensão de vinte páginas.

É uma narrativa que conta com muitas passagens líricas, como a seguinte: “O dia que morre e a noite que nasce lutam por um momento, enquanto a azulada névoa do crepúsculo estende suas asas diáfanas sobre os vales, roubando a cor e as formas dos objetos, que parecem vacilar, agitados pelo sopro de um espírito”.³⁰ (2010, p. 120). É uma passagem muito bonita, como muitas o são. Izquierdo (2010) comenta que este conto pode ser encarado como um grande poema em prosa e que o conteúdo realmente narrativo da história é mínimo.

Essa história, conforme já foi mencionado, não se passa em terras espanholas, como é o comum na maioria das narrativas de Gustavo Adolfo Bécquer.

Observemos este trecho: “Quem é aquele chefe que aparece ao pé de seus muros, ao mesmo tempo em que a lua se eleva entre as nuvens, além das montanhas a cujos pés o rio Ganges corre como uma imensa serpente azul com escamas de prata?”³¹ (2010, p. 121). Nessa passagem, que marca a primeira aparição da personagem principal, Pulo-Dheli, já percebemos que a personagem possui algum poder, pois, ele é mencionado como um *caudillo* (líder, chefe).

²⁸ En el momento en que su camarada intentó acercar sus labios ardientes a los de doña Elvira, habían visto al inmóvil guerrero levantar la mano y derribarle con una espantosa bofetada de su guantelete de piedra. (2010, p. 388)

²⁹ Em português: “O chefe das mãos vermelhas”.

³⁰ El día que muere y la noche que nace luchan un momento, mientras la azulada niebla del crepúsculo tiende sus alas diáfanas sobre los valles, robando el color y las formas a los objetos, que parecen vacilar agitados por el sopro de un espíritu. (2010, p. 120)

³¹ ¿Quién es ese caudillo que aparece al pie de sus muros, al mismo tiempo que la luna se levanta entre ligeras nubes más allá de los montes a cuyos pies corre el Ganges como una inmensa serpiente azul con escamas de plata? (2010, p. 121).

Posteriormente, apresenta-se Siannah, descrita como uma mulher bastante desejada entre os homens daquele povo, inclusive os soberanos. Ela é a prometida do rei, Tippot-Dheli, e é também a amante amada do irmão do soberano. Essa é a mulher que funcionará no mecanismo de perdição dos dois monarcas, que os levará ambos à morte, ainda que não propositalmente.

Rapidamente torna-se evidente o amor entre Pulo e Siannah. O irmão do rei era um homem corajoso, que não esmorecia nem diante do perigo iminente; porém, Siannah, a prometida de seu irmão, fazia com que Pulo abandonasse qualquer cautela e se entregasse às emoções. Também fica bastante claro que existe verdadeiro amor entre a moça e o irmão do soberano.

Pulo-Dheli não teme nem mesmo as grandes feras da natureza, no entanto, teme a descoberta do irmão, de que ele estava com Siannah. Percebemos, assim, que a relação entre os dois irmãos é bastante delicada e que eles claramente não têm um relacionamento amigável. O fato de ambos amarem a mesma mulher leva-os a travar uma terrível luta mortal. No embate, Pulo mata Tippot e logo descobre que suas mãos, cobertas com o sangue fraterno, não podem de forma alguma ser limpas. Aqui já compreendemos melhor o título: é o chefe das mãos vermelhas, vermelhas de sangue, numa maldição que vai acompanhá-lo durante toda a história.

Inicia-se rapidamente a punição de Pulo. Depois de assassinar o irmão, ele não mais tem paz. Inclusive, os momentos destinados a um tranquilo repouso, são povoados por terríveis pesadelos.

Devido a essa maldição, Pulo vai procurar um religioso, já de idade avançada. Esse homem misterioso parece poderoso e, mostrando-se envolvido com divindades, diz que pode falar com elas, saber seus desejos. Conversando com o sábio homem, Pulo obtém uma resposta, não sem antes narrar-lhe os terrores que vinha passando devido ao crime que cometera. Ele busca saber quando seu martírio cessará, ao que o sábio religioso lhe responde dizendo que o tormento terminará quando o sangue que mancha as mãos de Pulo desaparecer completamente. Percebemos que o sábio homem sabia das mãos sangrentas de Pulo, mesmo que este não lhe houvesse confessado o crime, do qual narra como ficou sabendo: um deus lhe contara. Esse conhecimento evidencia o quanto o ancião era qualificado para aconselhar Pulo sobre o que fazer para se redimir. Na continuação da conversa, o religioso explica a Pulo que o deus Schiwen está irado com ele, pois, ele usou suas faculdades para a destruição. Pulo-Dheli, tendo pendências com esse deus, resolve depositar suas esperanças em outro deus, Vichenú, irmão e antagonista de Schiwen.

Pulo, marcado por Schiwen pelo crime que cometera, deve cumprir uma missão para tentar redimir-se. O jovem ouve, na íntegra, o que deve fazer para ter suas mãos limpas

novamente, expiando, assim, o seu crime. Uma parte bastante significativa e que marca, posteriormente, o fracasso do moço, é o fato de ele ter que levar consigo em sua jornada, a bela Siannah. Sendo ela o motivo da briga entre os irmãos, é bastante plausível que ela acompanhe Pulo. Siannah representa, contudo, muito mais que as dificuldades da viagem em si, o maior obstáculo enfrentado por Pulo. O soberano destrói suas possibilidades de redenção ao dormir com a moça, o que lhe era interdito.

Eles empreendem juntos a longa viagem, Pulo demonstra sua valentia e amor, além de ser fisicamente superior, já que carrega a moça nas costas. Pulo e Siannah relembram suas aventuras durante aquela peregrinação e planejam sua felicidade, que acreditam, virá depois que eles cumprirem a penitência do jovem soberano. É nesse momento que as palavras cessam e eles sentem entre si um Silêncio que quase consiste numa presença física.

O casal prossegue e Siannah percebe que algo no bosque em que ela e Pulo descansam não lhes faz bem; parece que o bosque torna mais difícil para os dois a promessa de não dormirem juntos até o fim da jornada. A forte atração entre eles é recíproca, e Pulo pede para que ela lhe cante uma canção do povo deles, já que eles não podem unir-se fisicamente. Pulo, contudo, não se alegra com aquela canção, na verdade, só fica mais triste. Ele pede então que ela cante uma canção de amor. O casal não resiste à tentação de unir-se fisicamente, o que, na história, é sinalizado de forma sutil, evidenciando-se que tudo começara a partir de um beijo.

O deus Schiwen descobre que Pulo descumprira sua palavra e começa a agir para puni-lo, o que desejava fazer desde a morte de seu irmão Tippet. O deus Vichenú, no entanto, protege o assassino de Tippet-Dheli, mas, com o descumprimento da promessa por parte de Pulo, Schiwen passa a ter poder novamente para punir o jovem príncipe: “Aqui está o momento oportuno para minha vingança. O príncipe quebrou sua promessa e agora foi abandonado pelo meu funesto inimigo”.³² (p. 144). Em pouco tempo, o Silêncio e o Sonho, agindo como entidades a mando de Schiwen, vão até Pulo para castigá-lo.

O casal continua sua peregrinação, mas logo chega o primeiro castigo: um tigre feroz aparece para atacá-los. Pulo enfrenta o tigre enquanto Siannah, frágil, desmaia e fica oculta sob o manto do amado. O jovem soberano luta bravamente com o tigre e consegue, assim, vencê-lo, graças a suas qualidades de coragem e sangue frio; mas, logo em seguida, dá-se um perturbador fenômeno, quando a natureza fica descontrolada, e, depois uma estranha claridade, as árvores se agitam loucamente. Parece que algo envenenara o mundo. Pulo percebe, ao ver o

³² — He aquí el momento oportuno para mi venganza. El príncipe faltó a su promesa y ahora está abandonado por mi funesto enemigo. (2010, p. 144)

tigre se transformar em serpente, que Schiwen está por trás daquela ocorrência sinistra, e percebe sua pequenez diante das forças divinas.

Lutando contra a serpente, o moço recebe uma ajuda inesperada. O deus Vichenú aparece imenso, e, como um deus, é natural ser mostrado como superior aos mortais. Vichenú, apesar de irritado pela desobediência de Pulo, decide tentar ajudá-lo novamente e dá-lhe uma nova missão, pois a primeira fora inviabilizada pelo fato de o casal não resistir ao amor carnal. Vichenú manda o jovem príncipe voltar até Cutac a fim de procurar por um corvo que deve ajudá-lo a encontrar um templo oculto, erigido por um ancestral de Pulo-Dheli.

Depois de o deus desaparecer, Pulo nota que também Siannah desaparecera. Imediatamente entra em desespero, porque para ele, sem a moça, a única felicidade que lhe restara, a vida ficaria muito mais triste e vazia. Ele tenta loucamente, de todas as formas possíveis, encontrar sua amada, mas é tudo em vão, pois grita por ela, procura em todos os lugares possíveis e não a encontra. Eis quando Pulo escuta a voz de Vichenú, que o chama a cumprir a missão, e promete que depois desta, poderá ver Siannah novamente. É o que o príncipe faz, começando a nova tarefa imediatamente.

Depois de um ano sozinho em sua peregrinação, Pulo chega ao destino assinalado. É importante mencionar que esta parte da peregrinação do jovem soberano foi mais penosa, pois está sem sua amada Siannah.

Pulo se aproxima do fim de sua tarefa e espera logo se encontrar com o corvo mensageiro de Vichenú. O moço demonstra humildade para com aquela ave mágica, que já sabia, até mesmo, o que o jovem soberano iria perguntar-lhe: “— Senhor de Orisa, poderoso descendente dos Dheli, conquistadores da Índia e protegidos de Vichenú: sei o que você vai me perguntar; assim, é inútil falar sobre isso. O templo que você está buscando está longe deste lugar; siga meus passos e mostrarei o lugar onde as escavações começarão”.³³ (2010, p. 155). Assim, o mágico corvo diz que irá levar Pulo até o lugar em que deverão iniciar-se as escavações. E, dessa forma, começam a trilhar o caminho.

Enquanto descansam durante a noite, o corvo passa a contar a história do pai de Pulo, que perdera a vida em uma batalha, devido a traições e ao deus Schiwen. Conta que o pai de Pulo deixou o templo para se dirigir às selvas que ficam ao pé da colina. O pai do jovem príncipe, quando se preparava para lutar, foi traído e ferido mortalmente. O antigo soberano

³³ — Señor de Orisa, poderoso descendente de los Dheli, conquistadores de la India y protegidos de Vichenú: sé lo que vienes a preguntarme; así, es inútil que me lo refieras. El templo que buscas se halla lejos de este lugar; sigue mis pasos y te mostraré el sitio en que se empezarán las excavaciones³³. (2010, p. 155)

tentou gritar por socorro, mas morreu antes de alguém notar o que ocorrera. Aqueles que lutavam pelo pai de Pulo e por Vichenú pereceram e o templo do deus ardeu em chamas. O templo foi abandonado, ninguém ousou ficar ali por temor a Schiwen, desejoso daquele templo para si mesmo. Pulo escuta sobressaltado aquela história, na qual seu próprio pai perdera a vida.

O corvo dá seis anos de prazo a Pulo para reconstruir o templo, e explica-lhe como essa reconstrução deve ser feita, incluindo sua decoração. Depois, o corvo informa a Pulo, que, reconstruído o templo, aparecerá uma árvore desconhecida dos mortais, e, também, que Pulo deve abrigar um peregrino que chegará àquele lugar. O moço deve pedir ao peregrino para talhar a imagem do deus Vichenú no tronco dessa árvore, e acrescenta que Pulo não pode espiar o peregrino em seu trabalho, e que, se o fizer, este irá embora e a mancha de sangue nas mãos do soberano jamais desaparecerá.

Depois disso, o corvo narra a própria história. Conta que foi criado por Vichenú há milhares de anos. Posteriormente, o deus deixou que o corvo realizasse um desejo, assim o corvo, por muito tempo, foi um homem importante, mas, após um tempo, desejou voltar a ser corvo até o fim de seus dias. Assim, compreendemos que a ave é especial porque foi criada e dotada de poderes por um deus.

O templo de Jaganata é reerguido depois de dois anos. Sobre esse templo, em nota, Izquierdo (2010) esclarece:

Jaganata, ou Jaganath, é o nome da cidade sagrada da Índia onde se ergueu o famoso templo ao qual se dirigiam os peregrinos para venerar a estátua. Sobre o templo, cabe mencionar que, construído em finais do século XII e rodeado por uma muralha de 200 metros de lado, levanta-se a uns 75 quilômetros da cidade de Cutac, sobre uma pequena colina formada pelos restos de uma construção religiosa anterior.³⁴(p. 164)

O dia assinalado chega, mas o peregrino demora a aparecer, o que traz imensa impaciência para Pulo, que quer terminar logo sua missão para poder por fim livrar-se da maldição e reencontrar Siannah.

Quando finalmente aparece, o peregrino é conduzido pelo impaciente Pulo, entra no palácio e recebe uma refeição. O príncipe pede então que o peregrino esculpa no tronco a imagem de Vichenú. Porém, o jovem chefe está longe de ter a paciência que necessitaria para esperar o final da obra. Em pouco tempo, Pulo se vê em um terrível embate entre medo e curiosidade. A curiosidade vence e um gênio do mal guia seus passos até o lugar onde trabalha

³⁴ Jaganata, o Jaganath, es el nombre de la ciudad sagrada de la India donde se erigió el famoso templo al que se dirigían los peregrinos para venerar la estatua. Respecto al templo, cabe decir que, construido a finales del siglo XII y rodeado de una muralla de 200 metros de lado, se levanta a unos 75 kilómetros de la ciudad de Cutac, sobre una pequeña colina formada por los restos de una edificación religiosa anterior. (p. 164)

o peregrino. O peregrino desaparece, assim como dissera o corvo que ocorreria caso Pulo não controlasse seus impulsos, e, no lugar da imagem de Vichenú, Pulo encontra a repugnante imagem de Schiwen e percebe que, dessa vez, está tudo perdido para ele.

Dessa forma, como a impaciência destrói as possibilidades de livrar-se daquela maldição, Pulo decide morrer para tentar salvar Siannah da cólera de Schiwen, mas pede para que pelo menos possa vê-la uma última vez. Pulo, dando prosseguimento à sua resolução, fere-se mortalmente com a própria espada. Vê a amada Siannah pela última vez e morre. A bela Siannah segue Pulo na morte, sendo a primeira indiana viúva a jogar-se no fogo junto com o cadáver do marido.

E, dessa maneira, encerra-se se este longo conto que não possui um final feliz, mas, muito pelo contrário, é marcado pela tragédia, como a maioria das narrativas de Gustavo Adolfo Bécquer.

2.4 Lenda *El monte de las ánimas* ³⁵

Neste conto há, segundo Esteves (2006), uma teia de vozes narrativas, numa intrincada estrutura narrativa, sendo o narrador que inicia a história um tipo de alter-ego do próprio Bécquer que, em uma noite de Finados, com a perda do sono, decide reproduzir um relato que havia ouvido em Sória, no lugar em que ocorreram os acontecimentos: “Eu a ouvi no mesmo lugar em que aconteceram os fatos e a escrevi virando a cabeça com medo, algumas vezes, quando sentia o ranger dos vidros da sacada, estremecidos pelo vento frio da noite”. ³⁶(2005, p. 99, tradução de Antonio Roberto Esteves). O narrador já introduz também uma atmosfera de suspense e terror quando menciona o “ranger dos vidros”. Além disso, esse narrador, até mesmo, explicita o meio pelo qual tal relato será divulgado: as páginas de *El Contemporáneo*, jornal de Madri.

A narrativa principal, a história dos primos Alonso e Beatriz, ocorre em um tempo indeterminado. Segundo Esteves (2005), poderíamos situar a época em que ocorre o relato como no final da Idade Média ou durante o Renascimento.

Com a abertura da história propriamente dita contada pelo narrador que já se apresentou, são posteriormente introduzidas ao leitor as personagens Alonso e Beatriz, que são primos.

³⁵ O monte das Almas Penadas. Tradução de Antônio Roberto Esteves (2005).

³⁶ “Yo la oí en el mismo lugar en que acaeció, y la he escrito volviendo algunas veces la cabeza con miedo, cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche”. (p. 98)

Alonso é claramente apaixonado por Beatriz. No começo da narrativa, há um interessante diálogo entre os dois, o que já antecipa a maldição relatada na história:

— Se fosse outro dia, eu não deixaria de acabar com essa matilha de lobos que as neves do Moncayo expulsaram de suas tocas. Mas hoje é impossível. Em pouco tempo soarão as orações na Igreja dos Templários, e as almas dos defuntos começarão a tocar os sinos na capela do monte.

— Nessa capela em ruínas! Bah! Você está querendo me assustar?

— Não, querida prima. Você não sabe o que acontece neste país, porque ainda não faz um ano que aqui chegou vinda de longe. Segure o freio de sua égua, eu colocarei a minha ao mesmo passo e, enquanto dure o caminho lhe contarei essa história.

³⁷(2005, p. 101, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Alonso parece ser um jovem corajoso, no entanto, supersticioso, deixa bem claro que, em outro dia, não deixaria animais como aqueles escaparem. Ficamos sabendo também que Beatriz é estrangeira e que foi para a Espanha para recuperar sua saúde, o que já explica o motivo de ela rapidamente desdenhar da crença do primo, ela não conhece os costumes locais. Até aqui, não podemos pensar em Beatriz como uma moça caprichosa ou má, ela apenas ignora o que ocorre em um país diferente do seu. Alonso, apaixonado pela prima, propõe-se a contar-lhe o que Beatriz e os leitores ainda ignoram.

A narrativa que se segue é muito interessante e com muitas características fantásticas (que discutiremos melhor em capítulo posterior):

— Esse monte que hoje chamam Monte das Almas Penadas pertencia à Ordem dos Templários, cujo convento você pode ver ali à margem do rio. Os templários eram guerreiros e religiosos ao mesmo tempo. Tendo sido Sória conquistada aos árabes, o rei os fez vir de terras distantes para defender a cidade por aquele lado da ponte. Cometeu, com isso, um grande insulto aos nobres de Castela, que teriam sabido defendê-la sozinhos, como sozinhos a haviam conquistado. Entre os cavaleiros da nova e poderosa ordem e os fidalgos da cidade fermentou por alguns anos e, explodiu por fim, um ódio profundo. Os primeiros tinham demarcado este monte, onde reservavam caça abundante para satisfazer suas necessidades e realizar seus prazeres. Os segundos se dispuseram a organizar uma grande caçada na reserva, apesar das severas proibições dos "clérigos de esporas", como chamavam a seus inimigos. Propagou-se o desafio e nada conseguiu deter os primeiros em seu afã de realizar a caçada nem os segundos em sua determinação de impedi-la. E, desse modo, a planejada expedição foi executada. Não se lembraram dela os animais do monte. Antes, a teriam presente tantas mães que amargaram o luto por seus filhos. Aquilo não foi uma caçada: foi uma espantosa batalha. O monte ficou semeado de cadáveres. Os lobos, que eles tinham pensado em exterminar, tiveram um sangrento banquete. Por fim, interveio a autoridade do rei: o monte, maldita ocasião de tantas desgraças, foi

³⁷ — A ser otro día, no dejara yo de concluir con ese rebaño de lobos que las nieves del Moncayo han arrojado de sus madrigueras; pero hoy es imposible. Dentro de poco sonará la oración en los Templarios, y las ánimas de los difuntos comenzarán a tañer su campana en la capilla del monte.

— ¡En esa capilla ruinosa! ¡Bah! ¿Quieres asustarme?

— No, hermosa prima; tú ignoras cuanto sucede en este país, porque aún no hace un año que has venido a él desde muy lejos. Refrena tu yegua, yo también pondré la mía al paso, y mientras dure el camino te contaré esa historia. (2005, p. 100)

declarado desde então abandonado. A capela dos religiosos, ali situada, em cujo átrio foram enterrados juntos amigos e inimigos transformou-se em ruínas. Desde então, dizem que quando chega a Noite de Finados ouve-se tocar sozinho o sino da capela, e que as almas dos mortos, envoltos em fiapos de seus sudários, correm como numa caçada fantástica por entre brenhas e sarçais. Os cervos bramam espantados; os lobos uivam; as cobras dão horrorosos assovios. No dia seguinte veem-se, impressas na neve, as pegadas dos descarnados pés dos esqueletos. Por isso em Sória o chamamos de Monte das Almas Penadas, e por isso eu quis sair dele antes que fechasse a noite³⁸. (2005, p. 101-103, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Esse monte, perto da casa do moço, onde sua prima também está, é amaldiçoado, pois fatos terríveis ocorreram lá, inclusive, envolvendo uma igreja, no momento, reduzida a ruínas. Conta-se que na Noite de Finados, as almas dos mortos correm soltas no Monte das Almas Penadas, causando terror e morte àqueles que ousam sair durante aquela noite maldita. É Alonso quem narra essa história para a prima, que cética, não acredita em sua narrativa.

Posteriormente, o moço tenta presentear a prima com uma joia familiar, que ela aceita com frieza depois de fazer várias ressalvas. Alonso então, conseguindo, ainda que não da forma que gostaria, dar um presente à prima, pede uma lembrança em troca. Beatriz, diabolicamente, segundo informa o narrador, tem uma ideia: oferecer sua faixa azul, a qual ela havia perdido mais cedo, no Monte das Almas Penadas. Começamos a perceber, por esses últimos trechos, que Beatriz não é uma moça inocente e/ou bondosa.

Alonso ressalta as próprias qualidades de caçador e de homem corajoso, para assim, justificar que não poderia ir até o Monte por alguma falta de tais características. Ele acaba confessando que ir àquele lugar na Noite de Finados é algo que o amedronta, assim como a todos que ali vivem e conhecem as tradições locais. Beatriz, no entanto, está longe de

³⁸ — Ese monte que hoy llaman de las Ánimas, pertenecía a los Templarios, cuyo convento ves allí, a la margen del río. Los Templarios eran guerreros y religiosos a la vez. Conquistada Soria a los árabes, el rey los hizo venir de lejanas tierras para defender la ciudad por la parte del puente, haciendo en ello notable agravio a sus nobles de Castilla; que así hubieran solos sabido defenderla como solos la conquistaron. Entre los caballeros de la nueva y poderosa Orden y los hidalgos de la ciudad fermentó por algunos años, y estalló al fin, un odio profundo. Los primeros tenían acotado ese monte, donde reservaban caza abundante para satisfacer sus necesidades y contribuir a sus placeres; los segundos determinaron organizar una gran batida en el coto, a pesar de las severas prohibiciones de los clérigos con espuelas, como llamaban a sus enemigos. Cundió la voz del reto, y nada fue parte a detener a los unos en su manía de cazar y a los otros en su empeño de estorbarlo. La proyectada expedición se llevó a cabo. No se acordaron de ella las fieras; antes la tendrían presente tantas madres como arrastraron sendos lutos por sus hijos. Aquello no fue una cacería, fue una batalla espantosa: el monte quedó sembrado de cadáveres, los lobos a quienes se quiso exterminar tuvieron un sangriento festín. Por último, intervino la autoridad del rey: el monte, maldita ocasión de tantas desgracias, se declaró abandonado, y la capilla de los religiosos, situada en el mismo monte y en cuyo atrio se enterraron juntos amigos y enemigos, comenzó a arruinarse. Desde entonces dicen que cuando llega la noche de difuntos se oye doblar sola la campana de la capilla, y que las ánimas de los muertos, envueltas en jirones de sus sudarios, corren como en una cacería fantástica por entre las breñas y los zarzales. Los ciervos braman espantados, los lobos aúllan, las culebras dan horrorosos silbidos, y al otro día se han visto impresas en la nieve las huellas de los descarnados pies de los esqueletos. Por eso en Soria le llamamos el Monte de las ánimas, y por eso he querido salir de él antes que cierre la noche. (2005, p. 100-102)

compreender a situação, responde ao primo de uma forma tão irônica, que este, com desgosto, percebe todo o seu desdém.

Por fim, caprichosa (marca importante da personalidade de Beatriz), a moça ocasiona a saída orgulhosa de Alonso na Noite de Finados. Essa ação esclarece que as motivações de Beatriz são maldosas e fúteis, pois ela põe a coragem do primo em dúvida apenas para provocá-lo, como se os motivos dele fossem os de um covarde.

No entanto, em pouco tempo, a moça perde a vantagem. Beatriz passa por uma noite terrível, vítima de horríveis sensações. Além disso, as portas batem e ela escuta passos, como percebemos pelo trecho que segue:

Doze badaladas soaram no relógio da Porta do Postigo, Beatriz ouviu entre sonhos as vibrações do sino, lentas, contidas, tristíssimas. Entrebriu os olhos. Pensou ter ouvido chamar seu nome junto com as batidas, mas longe, muito longe, e por uma voz abafada e angustiada. O vento gemia nos vidros da janela.³⁹(2005, p. 111, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Toda a atmosfera é de mistério e medo. Ela ainda não tem certeza de que está vivenciando algo que não pode ser explicado pelas leis do nosso mundo, porque ainda é possível encontrar explicações para os eventos. Como no caso da voz que ela pensava ouvir, que poderia ser consequência do vento sentido nos vidros da janela.

Amanhece e ela se sente aliviada, quando, vê, em seu quarto, o lenço azul que Alonso fora buscar, manchado de sangue. Ela enlouquece em questão de segundos e morre do susto que levou. Ficamos sabendo que Alonso também morreu, devorado por lobos, devido ao fato de ter saído naquela terrível noite. O castigo de Alonso é, também, a morte, exatamente porque ele sabia o que podia acontecer se saísse à noite naquele fatídico dia, e, ainda assim, para provar valentia a sua prima, ele o fez. Recebe como retribuição, a morte. Beatriz, além de falecer, é castigada novamente, ficando com a alma presa no local no qual o primo é enterrado.

2.5 Lenda *La cueva de la mora*⁴⁰

Segundo Antonio Roberto Esteves (2005) esta é uma das lendas mais simples de Gustavo Adolfo Bécquer. Dividida em três partes, a primeira tratando da lenda que se tornara a gruta da moura (na segunda e na terceira partes há a história da lenda propriamente dita),

³⁹ Las doce sonaron en el reloj del Postigo. Beatriz oyó entre sueños las vibraciones de la campana, lentas, sordas; tristísimas, y entreabrió los ojos. Creía haber oído a par de ellas pronunciar su nombre; pero lejos, muy lejos, y por una voz ahogada y doliente. El viento gemía en los vidrios de la ventana. (2005, p. 110)

⁴⁰ A gruta da moura. Tradução de Antônio Roberto Esteves (2005).

temos como narrador um homem culto que está passando pelas ruínas de um antigo castelo árabe, às margens do rio Alhama, nas proximidades de Fitero:

Em frente às termas de Fitero, e sobre umas rochas talhadas em ponta em cujos pés corre o rio Alhama, ainda podem ser vistos os restos abandonados de um castelo árabe célebre durante os acontecimentos gloriosos da Reconquista por ter sido palco de grandes e memoráveis façanhas, tanto por parte daqueles que o defenderam, quanto daqueles que tão bravamente cravaram sobre suas torres o estandarte da cruz⁴¹. (2005, p. 221, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Temos já, destacado, um famoso castelo árabe, célebre pelos acontecimentos ocorridos nas épocas da Reconquista⁴².

O narrador conversa com um camponês local e assim fica sabendo da história de um casal de jovens dessa época histórica:

Para me certificar da verdade que poderia haver em minhas deduções, depois que saí da gruta pelo lugar por onde havia entrado, entabulei conversação com um trabalhador que estava podando vinhas naquelas quebradas, de quem me aproximei sob o pretexto de pedir fogo para acender um cigarro.

Conversamos sobre assuntos variados: das qualidades medicinais das águas de Fitero; da colheita passada e da vindoura; das mulheres de Navarra e do cultivo das vinhas. Falamos, enfim, de tudo o que ao bom homem lhe ocorreu, menos da gruta, objeto de minha curiosidade⁴³. (2005, p. 223-225, tradução de Antonio Roberto Esteves)

O narrador conversa com um trabalhador do lugar para saber mais sobre a gruta que o intrigara. Primeiro ele estabelece conversação mais amena com o homem, até finalmente perguntar sobre a gruta da moura. Quando ele o faz, o trabalhador se assusta, dizendo que ninguém se atrevia a penetrar a fundo aquele lugar, pois era habitada pela alma da filha do dono do castelo, a moura do título da lenda. O narrador busca então ouvir a história, que posteriormente nos é narrada.

A segunda e a terceira partes da lenda são narradas em 3ª pessoa e tratam da história propriamente dita, que assim se inicia:

⁴¹ Frente al establecimiento de baños de Fitero, y sobre unas rocas cortadas a pico, a cuyos pies corre el río Alhama, se ven todavía los restos abandonados de un castillo árabe, célebre en los fastos gloriosos de la Reconquista, por haber sido teatro de grandes y memorables hazañas, así por parte de los que le defendieron, como los que valerosamente clavaron sobre sus almenas el estandarte de la cruz. (2005, p. 220)

⁴² Recuperación del territorio hispano invadido por los mulsumanes en 711 d. C., que termina con la toma de Granada en 1492. (Real Academia Española, 2020)

⁴³ Para cerciorarme de la verdad que pudiera haber en mis inducciones, después que salí de la cueva por donde mismo había entrado, trabé conversación con un trabajador que andaba podando unas viñas en aquellos vericuetos, y al cual me acerqué so pretexto de pedirle lumbre para encender un cigarrillo.

Hablamos de varias cosas indiferentes; de las propiedades medicinales de las aguas de Fitero, de la cosecha pasada y la por venir, de las mujeres de Navarra y el cultivo de las viñas; hablamos, en fin, de todo lo que al buen hombre se le ocurrió, primero que de la cueva, objeto de mi curiosidad. (2005, p. 222-224)

Quando o castelo, do qual agora só restam algumas ruínas desmornadas, pertencia ainda ao reinado mouro, e suas torres, das quais não restaram pedra sobre pedra, dominavam, desde o alto do rochedo sobre o qual se levanta, todo aquele fertilíssimo vale que o rio Alhama fecunda; ocorreu junto à vila de Fitero uma disputada batalha na qual caiu ferido e prisioneiro dos árabes um famoso cavaleiro cristão, tão digno de renome por sua piedade como por sua valentia. ⁴⁴(2005, p. 225, tradução de Antonio Roberto Esteves)

O castelo, mencionado longamente no início do conto, está intacto nessa parte da narrativa, vivendo seu esplendor, dominando o vale do rio Alhama. Temos a menção a uma importante batalha, que tem como consequência a prisão de um famoso guerreiro cristão, já muito bem caracterizado como homem valente e piedoso.

A história continua nesse tom: “Conduzido à fortaleza e posto a ferros por seus inimigos, esteve alguns dias no fundo de um calabouço lutando entre a vida e a morte, até que, curado quase milagrosamente de suas feridas, seus familiares o resgataram a peso de ouro⁴⁵”. (2005, p. 227, tradução de Antonio Roberto Esteves). Esse guerreiro cristão, preso pelos mouros, durante o tempo cativo, conhece a bela filha do mouro dono do castelo onde ele estava preso. Ao conhecê-la, apaixona-se perdidamente. Sua família paga o resgate e o moço volta para sua vida normal, mas não consegue esquecer a jovem. Por conseguinte, planeja, durante meses, um insensato plano: atacar a fortaleza moura para ter consigo sua amada:

O cavaleiro, embriagado pelo amor que, por fim, conseguiu acender no peito da formosíssima moura, não dava importância aos conselhos de seus amigos, nem prestava atenção aos comentários e às queixas de seus soldados. Uns e outros clamavam por abandonar o quanto antes aqueles muros, sobre os quais era natural que haveriam de avançar novamente os árabes, refeitos do pânico da surpresa. E, realmente, assim sucedeu. O alcaide reuniu gente dos lugares vizinhos e, numa manhã, o vigia que estava a postos na atalaia da torre anunciou aos apaixonados amantes que por toda a serra que desde aquele rochedo a vista pode alcançar, via-se descer nuvens de guerreiros. Ele podia garantir que ia cair sobre o castelo a mourisma inteira. ⁴⁶(2005, p. 227-229, tradução de Antonio Roberto Esteves)

⁴⁴ Cuando el castillo del que ahora sólo restan algunas informes ruinas, se tenía aún por los reyes moros, y sus torres, de las que no ha quedado piedra sobre piedra, dominaban desde lo alto de la roca en que tienen asiento todo aquel fertilísimo valle que fecunda el río Alhama, ocurrió junto a la villa de Fitero una reñida batalla, en la cual cayó herido y prisionero de los árabes un famoso caballero cristiano, tan digno de renombre por su piedad como por su valentía. (2005, p. 224)

⁴⁵ Conducido a la fortaleza y cargado de hierros por sus enemigos, estuvo algunos días en el fondo de un calabozo luchando entre la vida y la muerte hasta que, curado casi milagrosamente de sus heridas, sus deudos le rescataron a fuerza de oro. (2005, p. 226)

⁴⁶ El caballero, embriagado en el amor que al fin logró encender en el pecho de la hermosísima mora, ni hacía caso de los consejos de sus amigos, ni paraba mientes en las murmuraciones y las quejas de sus soldados. Unos y otros clamaban por salir cuanto antes de aquellos muros, sobre los cuales era natural que habían de caer nuevamente los árabes, repuestos del pánico de la sorpresa. Y en efecto, sucedió así: el alcaide allegó gentes de los lugares comarcanos; y una mañana el vigia que estaba puesto en la atalaya de la torre bajó a anunciar a los enamorados amantes que por toda la sierra que desde aquellas rocas se descubre se veía bajar tal nublado de guerreros, que bien podía asegurarse que iba a caer sobre el castillo la morisma entera. (2005, p. 226-228)

Ele a encontra e descobre que seu amor é correspondido, conseguira despertar também aquele mesmo sentimento na amada. Está tão tomado pela paixão que ignora completamente os conselhos de seus amigos e as reclamações dos soldados, que eram claramente contra os motivos daquela invasão (antes pensavam que o moço buscava vingança por ter sido mantido preso naquele castelo). Em contrapartida, um exército árabe prontamente se forma, o que vai deixando claro que aquela empresa será malsucedida.

Os cristãos resistem bravamente apesar do menor número, são cercados e lutam, mas, posteriormente, começam a ser vencidos pela fome, uma estratégia do exército mourisco:

Podia-se dizer com toda a razão que o castelo era inexpugnável. Somente de surpresa, como se apoderaram dele os cristãos, seria possível rendê-lo. Assim seus defensores resistiram uma, duas e até dez investidas.

Vendo a inutilidade de seus esforços, os mouros se limitaram a cercá-lo rigorosamente para fazer capitular pela fome os seus defensores.

A fome começou, realmente, a fazer estragos horrorosos entre os cristãos. No entanto, sabendo que, uma vez rendido o castelo, o preço da vida dos seus defensores seria a cabeça de seu chefe, ninguém quis traí-lo. E até mesmo os que tinham reprovado sua conduta juraram perecer em sua defesa. ⁴⁷(2005, p. 229, tradução de Antonio Roberto Esteves).

Haviam se apossado do castelo pela surpresa, provavelmente a única forma de tomá-lo, segundo a narrativa. Em breve, percebem que apenas entregando o jovem apaixonado aos mouros poupariam as próprias vidas, mas nem assim o fazem, e juram perecer, se necessário fosse, em sua defesa, demonstrando, dessa forma, coragem e lealdade perante o líder.

Os mouros fazem uma nova investida, bastante violenta, o que culmina em consequências terríveis:

Os mouros, impacientes, decidiram fazer um novo ataque quando já era noite alta. A investida foi furiosa, a defesa desesperada, e o choque violento. Durante a luta, o alcaide, com a cabeça partida por uma machadada, caiu no fosso desde o alto da muralha, onde conseguira subir com a ajuda de uma escada. Ao mesmo tempo, o cavaleiro recebia um golpe mortal pela fresta da barbacã, onde uns e outros combatiam corpo a corpo entre as sombras. ⁴⁸ (2005, p. 229, tradução de Antonio Roberto Esteves).

⁴⁷ El castillo podía llamarse con razón inexpugnable. Sólo por sorpresa, como se apoderaron de él los cristianos, era posible rendirlo. Resistieron, pues, sus defensores, una, dos y hasta diez embestidas.

Los moros se limitaron, viendo la inutilidad de sus esfuerzos, a cercarlo estrechamente para hacer capitular a sus defensores por hambre.

El hambre comenzó, en efecto, a hacer estragos horrorosos entre los cristianos; pero sabiendo que, una vez rendido el castillo, el precio de la vida de sus defensores era la cabeza de su jefe, ninguno quiso hacerle traición, y los mismos que habían reprobado su conducta, juraron perecer en su defensa. (2005, p. 228)

⁴⁸ Los moros, impacientes: resolvieron dar un nuevo asalto al mediar la noche. La embestida fue rabiosa, la defensa desesperada y el choque horrible. Durante la pelea, el alcaide, partida la frente de un hachazo, cayó al foso desde lo alto del muro, al que había logrado subir con ayuda de una escala, al mismo tiempo que el caballero recibía

Temos uma série de acontecimentos intensos no trecho acima, como a morte violenta do alcaide, pai da bela moura, e um ferimento mortal recebido pelo jovem cristão. Em seguida, a moura, demonstrando uma força espantosa, explicável pela situação e pelo amor que sentia pelo moço, leva-o para um esconderijo, uma gruta. O jovem desperta desesperado naquele lugar, delirando e repetindo que estava morrendo e que tinha muita sede. A moça então, corajosamente, parte em busca da água para seu amado, por uma saída da gruta que levava ao leito de um rio no exterior.

Porém, ela, ao completar essa ação para o seu ferido amado, também recebe um golpe fatal, uma flechada:

Ela já tinha pegado a água e já se aprumava para retornar para junto de seu amante, quando soou uma flecha e ela soltou um grito. Dois guerreiros mouros que vigiavam os arredores da fortaleza tinham disparado seus arcos na direção em que se moviam os ramos⁴⁹. (2005, p. 231, tradução de Antonio Roberto Esteves)

A moça é atingida por soldados do próprio povo, que vigiavam os arredores daquele imenso local. Ela então volta para junto do amado, mas também já está mortalmente ferida.

Antes de perecerem, o guerreiro pergunta à amada se ela aceita ser batizada, na esperança de que, se salvo, a amada também seja, pois parece crer que sua religião salva, ao contrário da religião da moça. Ela concorda com um movimento quase imperceptível de sua cabeça e, assim, o jovem a batiza. Ambos morrem, porém, permanecem como espíritos naquela gruta, da qual muitas pessoas têm receio de se aproximar, mesmo depois de muito tempo decorrido da tragédia.

2.6 Lenda *Los ojos verdes*⁵⁰

Esta lenda inicia-se com um prólogo do narrador, que já explica que há muito tempo tinha vontade de escrever a narrativa, por estar assombrado e fascinado pela imagem principal desenvolvida pelo conto, os hipnóticos olhos verdes:

un golpe mortal en la brecha de la barbacana, en donde unos y otros combatían cuerpo a cuerpo entre las sombras. (2005, p. 228)

⁴⁹ Ya había tomado el agua, ya iba a incorporarse para volver de nuevo al lado de su amante, cuando silbó una saeta y resonó un grito.

Dos guerreros moros que velaban alrededor de la fortaleza habían disparado sus arcos en la dirección en que oyeron moverse las ramas. (2005, p. 230)

⁵⁰ Os olhos verdes. Tradução de Antonio Roberto Esteves (2005).

Há muito tempo que eu tinha vontade de escrever qualquer coisa com este título. Hoje, que surgiu a ocasião, escrevi em letras grandes no primeiro pedaço de papel, e logo deixei ao acaso correr a pluma. Creio que vi uns olhos iguais aos que desenhei nesta lenda. Não sei se foi em sonho, mas estou certo que os vi⁵¹”. (p. 117, tradução de Antonio Roberto Esteves).

Posteriormente, começa a narrativa da história propriamente dita, já com narração em 3ª pessoa. O conto traz como personagem principal Fernando de Argensola, primogênito da casa de Almenar (uma família tradicional da Espanha). De início, há uma cena venatória, na qual são evidenciados os méritos do caçador (Fernando) e já se evidencia o fato de que a caça, um cervo, parece rumar para local perigoso:

— O cervo está ferido. Está ferido, não há dúvidas. Pode se ver o rastro de sangue entre as sarças do bosque e ao saltar uma dessas aroeiras-da-praia suas pernas enfraqueceram. Nosso jovem senhor começa por onde muitos terminam. Em quarenta anos como mateiro, nunca tinha visto um golpe melhor. Mas, por amor de São Satúrio, padroeiro de Sória, cortem seu caminho naquele carrascal! Aticem os cães! Soprem essas cornetas até sair o fígado! Metam as esporas nesses cavalos. Vocês não estão vendo que ele está indo em direção da fonte dos Álamos e se conseguirmos chegar lá antes de morrer podemos dá-lo por perdido? ⁵²(2005, p. 117-119, tradução de Antonio Roberto Esteves).

A caça, ferida, parece rumar para a fonte dos Álamos, e, se seguir esse caminho, estará perdida, apesar da habilidade com a qual Fernando a acertou. Em seguida, confirma-se o fato de que o cervo foi para aquela que parece ser uma fonte ameaçadora: “No entanto, tudo foi em vão. Quando o mais rápido dos cães lebréus chegou ao carrascal, ofegante e com o focinho coberto de espuma, o cervo, rápido como uma flecha, já o tinha ultrapassado com apenas um salto, perdendo-se pelo matagal de uma vereda que conduzia à fonte⁵³”. (p. 119, tradução de Antonio Roberto Esteves).

Fernando demonstra grande contrariedade quando percebe que seu empregado estava deixando o cervo escapar:

⁵¹ Hace mucho tiempo que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título. Hoy, que se me ha presentado ocasión, lo he puesto con letras grandes en la primera cuartilla de papel, y luego he dejado a capricho volar la pluma. Yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda. No sé si en sueños, pero yo los he visto. (p. 116).

⁵² — Herido va el ciervo..., herido va... no hay duda. Se ve el rastro de la sangre entre las zarzas del monte, y al saltar uno de esos lentiscos han flaqueado sus piernas... Nuestro joven señor comienza por donde otros acaban... En cuarenta años de montero no he visto mejor golpe... Pero, ¡por San Saturio, patrón de Soria!, cortadle el paso por esas carrascas, azuzad los perros, soplad en esas trompas hasta echar los hígados, y hundid a los corceles una cuarta de hierro en los ijares: ¿no veis que se dirige hacia la fuente de los Alamos y si la salva antes de morir podemos darlo por perdido? (2005, p. 116-118)

⁵³ Pero todo fue inútil. Cuando el más ágil de los lebreles llegó a las carrascas, jadeante y cubiertas las fauces de espuma, ya el ciervo, rápido como una saeta, las había salvado de un solo brinco, perdiéndose entre los matorrales de una trocha que conducía a la fuente. (2005, p. 118).

— O que você está fazendo? — exclamou, dirigindo-se ao mateiro, ao mesmo tempo em que se delineava em suas feições o assombro e ardia a cólera em seus olhos —, o que você está fazendo, imbecil? Não está vendo que a peça está ferida, que é a primeira que cai por minhas mãos. E você abandona seu rastro deixando-a perder-se para ir morrer no fundo do bosque? Por acaso você pensa que eu vim matar cervos para que sirvam de festim para os lobos? ⁵⁴(2005, p. 119, tradução de Antonio Roberto Esteves).

Ele o ofende, pois acha que o homem tomou uma decisão pouco inteligente, é sarcástico e rude ao perguntar se este achava que ele, Fernando de Argensola, fora ali caçar para deixar sua caça de presente para os lobos. Esse trecho já nos adianta a personalidade explosiva do moço.

O empregado, Iñigo, um tipo de servo conhecedor das terras onde ambos (acompanhados de outros homens) caçavam, explica ao nobre jovem o motivo de evitar-se a fonte dos Álamos:

— Por que esta vereda — prosseguiu o mateiro — vai dar na fonte dos Álamos, em cujas águas habita um espírito do mal. Quem ousa sujar sua água paga caro por seu atrevimento. Esta hora o animal já deve ter cruzado suas margens. Como o senhor vai atravessá-la sem atrair sobre sua cabeça alguma horrível calamidade? Nós, os caçadores somos os reis do Moncayo, mas como reis pagamos um tributo. O animal que se refugia nessa misteriosa fonte é um animal perdido para nós. ⁵⁵(2005, p.121, tradução de Antonio Roberto Esteves).

Iñigo explica para Fernando que todo animal que segue para aquela misteriosa fonte é descartado da caça. Os próprios caçadores do local têm isso como uma regra, aceitam perder um animal quando ele busca refúgio por aqueles sítios. O mateiro explica ao jovem que quem se atreve a seguir por aquele caminho, atrás de uma caça, ou por outro motivo qualquer, é duramente castigado. Aqui já temos um claro sinal, presente em muitas das lendas de Bécquer, indicando que caminho não deve ser seguido. Fernando está sendo avisado de perigos que antes ignorava: parecia que aquela era uma tradição maior entre os caçadores, a qual Fernando, sendo um rico senhor, não conhecia.

No entanto, Fernando está longe de aceitar minimamente o que Iñigo lhe diz. Na verdade, ele demonstra muito de sua teimosia e orgulho na fala a seguir:

⁵⁴ — ¿Qué haces? — exclamó, dirigiéndose a su montero, y en tanto, ya se pintaba el asombro en sus facciones, ya ardía la cólera en sus ojos —. ¿Qué haces, imbecil? Ves que la pieza está herida, que es la primera que cae por mi mano, y abandonas el rastro y la dejas perder para que vaya a morir en el fondo del bosque. ¿Crees acaso que he venido a matar ciervos para festines de lobos? (2005, p.118)

⁵⁵ — Porque esa trocha — prosiguió el montero — conduce a la fuente de los Alamos: la fuente de los Alamos, en cuyas aguas habita un espíritu del mal. El que osa enturbiar su corriente paga caro su atrevimiento. Ya la res, habrá salvado sus márgenes. ¿Cómo la salvaréis vos sin atraer sobre vuestra cabeza alguna calamidad horrible? Los cazadores somos reyes del Moncayo, pero reyes que pagan un tributo. Fiera que se refugia en esta fuente misteriosa, pieza perdida. (2005, p.120)

— Animal perdido! Prefiro antes perder o senhorio de meus pais. Prefiro antes perder a minha alma nas mãos de Satanás a permitir que escape esse cervo, o único que foi ferido por minha lança, o primeiro de minhas excursões como caçador... Você está vendo? Está vendo? Pode-se vê-lo ainda, desde aqui, nos intervalos: as pernas estão fracas, sua carreira diminui. Deixe-me... Deixe-me. Solte as rédeas de meu cavalo ou eu o jogo na poeira do chão... Quem sabe se não lhe darei oportunidade para que chegue à fonte? E se chegar, que vá para o diabo, ela, sua limpidez e seus habitantes. Eia, Relâmpago! Eia, meu cavalo! Se você alcançar o animal, mando encravar os diamantes de minhas joias em sua serrilha de ouro⁵⁶! (2005, p. 121, tradução de Antonio Roberto Esteves).

O jovem até mesmo blasfema, dizendo que prefere perder a alma pelas mãos de Satanás a permitir que se perca a caça. Percebemos que Fernando, além de orgulhoso, é tolo, algo explicável por sua juventude. Ele fala e pragueja usando de sua posição social superior, sem conhecer aquela região tão bem quanto os homens com quem caçava. E pela enumeração de suas riquezas, feita por ele próprio, concluímos que a característica que se sobressai de sua personalidade é mesmo o orgulho.

Fernando não crê em Iñigo, o qual arrisca a própria vida na vã tentativa de detê-lo. Depois que o jovem segue teimosamente até a fonte, Iñigo comenta com os companheiros a sua frustração:

O mateiro exclamou por fim:

— Senhores, vocês o viram. Na tentativa de detê-lo, me expus a morrer entre as patas de seu cavalo. Cumpri com meu dever. Contra o diabo de nada serve a valentia. Até aqui chega o mateiro com sua ballesta; daqui para frente que siga o capelão com seu hissopo.⁵⁷(2005, p. 121, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Os esforços de Iñigo não dão resultados e o mateiro parece sinceramente triste com o fato, podemos notar como é forte a crença do homem, ele realmente parece saber que a fonte dos Álamos é um lugar maligno. E, ao mesmo tempo, o empregado sabe que cumpriu com seu dever ao fazer de tudo para dissuadir Fernando de seu intento.

Posteriormente, em uma nova fala de Iñigo, percebemos que Fernando já voltou da fonte:

⁵⁶ — ¡Pieza perdida! Primero perderé yo el señorío de mis padres, y primero perderé el ánima en manos de Satanás, que permitir que se me escape ese ciervo, el único que ha herido mi venablo, la primicia de mis excursiones de cazador... ¿Lo ves?... ¿Lo ves?... Aún se distingue a intervalos desde aquí; las piernas le fallan, su carrera se acorta; déjame..., déjame; suelta esa brida o te revuelvo en el polvo... ¿Quién sabe si no le daré lugar para que llegue a la fuente? Y si llegase, al diablo ella, su limpidez y sus habitantes. ¡Sus, Relámpago!; ¡sus, caballo mío! Si lo alcanzas, mando engarzar los diamantes de mi joyel en tu serreta de oro. (2005, p. 120)

⁵⁷ El montero exclamó al fin:

— Señores, vosotros lo habéis visto; me he expuesto a morir entre los pies de su caballo por detenerlo. Yo he cumplido con mi deber. Con el diablo no sirven valentías. Hasta aquí llega el montero con su ballesta; de aquí en adelante, que pruebe a pasar el capellán con su hisopo. (2005, p. 120)

— O senhor está sem cor: anda murcho e sombrio. O que está acontecendo? Desde aquele dia, que eu sempre terei por funesto, que o senhor chegou até a fonte dos Álamos atrás daquele cervo ferido, poderia dizer-se que uma bruxa maligna o encantou com seus feitiços. O senhor já não sai para o monte atrás da ruidosa matilha nem o clamor de suas trombetas produz os seus ecos. Solitário com essas cavilações que o perseguem, todas as manhãs o senhor toma sua balesta para desaparecer nas espessuras do bosque e ali permanecer até que o sol se ponha. E quando a noite cai e o senhor volta pálido e fatigado ao castelo, procuro em vão em sua bandoleira o resultado da caçada. Com quê o senhor se ocupa ficando tantas horas longe daqueles que tanto o amam? ⁵⁸(2005, p 123, tradução de Antonio Roberto Esteves)

O jovem, pelo que lemos da fala de Iñigo, não é o mesmo. Sai todos os dias e volta sem nenhuma caça, o que nota o mateiro, que pelo que percebemos, continua preocupando-se com Fernando. O mateiro busca saber o que ocorre com o moço, que parece ter passado por mudanças significativas. O leitor já consegue constatar aqui que Iñigo tinha razão em tentar impedir o jovem senhor de perseguir a caça que fugira.

Fernando conta então que, após seguir o cervo, vira a criatura dona dos impressionantes olhos verdes na fonte dos Álamos. Tal visão roubou-lhe a paz e o moço ficou estranho e melancólico. É interessante a continuação da conversa entre Fernando e Iñigo:

— Iñigo, você que já é velho, você que conhece os recantos mais escondidos do Moncayo, você que viveu nos sopés desse monte perseguindo as feras, e em suas errantes excursões de caçador subiu mais de uma vez ao seu cume, diga-me uma coisa: Você encontrou alguma vez, por acaso, uma mulher que vive entre seus rochedos?
 — Uma mulher! — exclamou o mateiro com assombro, mirando-o de modo fixo.
 — Isso mesmo! — respondeu o jovem —. É uma coisa esquisita o que está acontecendo comigo, muito esquisita... Eu pensei que podia guardar este segredo eternamente, mas não é mais possível, pois isso transborda de meu coração e chega a meu semblante. Eu vou então contar para você... Você haverá de ajudar-me a desvendar o mistério que envolve essa criatura que, segundo parece, existe apenas para mim, pois ninguém a conhece, nem a viu jamais, nem pode me dar notícias dela. ⁵⁹(2005, p. 123-125, tradução de Antonio Roberto Esteves).

⁵⁸ — Tenéis la color quebrada; andáis mustio y sombrío. ¿Qué os sucede? Desde el día, que yo siempre tendré por funesto, en que llegasteis a la fuente de los Alamos, en pos de la res herida, diríase que una mala bruja os ha encanijado con sus hechizos. Ya no vais a los montes precedido de la ruidosa jauría, ni el clamor de vuestras trompas despierta sus ecos. Sólo con esas cavilaciones que os persiguen, todas las mañanas tomáis la ballesta para enderezaros a la espesura y permanecer en ella hasta que el sol se esconde. Y cuando la noche oscurece y volvéis pálido y fatigado al castillo, en balde busco en la bandolera los despojos de la caza. ¿Qué os ocupa tan largas horas lejos de los que más os quieren? (2005, p. 122)

⁵⁹ — Iñigo, tú que eres viejo, tú que conoces las guaridas del Moncayo, que has vivido en sus faldas persiguiendo a las fieras, y en tus errantes excursiones de cazador subiste más de una vez a su cumbre, dime: ¿has encontrado, por acaso, una mujer que vive entre sus rocas?
 — ¡Una mujer! — exclamó el montero con asombro y mirándole de hito en hito.
 — Sí — dijo el joven —, es una cosa extraña lo que me sucede, muy extraña... Creí poder guardar ese secreto eternamente, pero ya no es posible; rebosa en mi corazón y asoma a mi semblante. Voy, pues, a revelártelo... Tú me ayudarás a desvanecer el misterio que envuelve a esa criatura que, al parecer, sólo para mí existe, pues nadie la conoce, ni la ha visto, ni puede darme razón de ella. (2005, p. 122-124)

Fernando fala pela primeira vez sobre a misteriosa mulher. Percebemos que ele já está mais humilde e que agora se interessa pelo que Iñigo tem a dizer. Ele questiona o mateiro, pois sabe que ele conhecia muito bem aquelas terras. Ele quer saber mais sobre aquela misteriosa criatura, que o fez modificar-se em tão pouco tempo.

Continuando a conversa, Fernando fala longamente sobre a misteriosa fonte:

“Você não conhece aquele lugar? Veja. A fonte brota escondida no seio de um penhasco e cai resvalando-se gota a gota por entre as folhas verdes e flutuantes das plantas que crescem ao borde de seu leito. Aquelas gotas, que ao se desprenderem brilham como pontos de ouro e soam como notas de um instrumento musical, reúnem-se entre as ervas, sussurrando e sussurrando, com um ruído semelhante ao das abelhas que zumbem ao redor das flores, afastam-se entre as areias e formam um caudal. Essas águas lutam com os obstáculos que atravessam seu caminho, dobram-se sobre si mesmas, saltam, fogem e correm, algumas vezes com risos outras vezes com suspiros, até cair em um lago. No lago caem com um rumor indescritível. Lamentos, palavras, nomes, cantos. Eu nem sei o que ouvi naquele ruído quando me sentei, sozinho e febril sobre o penhasco a cujos pés despencam as águas da misteriosa fonte, para estancar-se num poço profundo, cuja superfície móvel apenas se movimenta levemente com o vento da tarde⁶⁰”. (2005, p. 125, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Ele narra detalhes sobre aquele lugar onde poucos foram, parece ser um local muito bonito, apesar de trazer consigo um sentimento de melancolia. Chamam-nos a atenção os detalhes da descrição do jovem. São partes assim das narrativas de Bécquer que nos lembram, conforme dito na introdução, de seus poemas.

Fernando segue narrando sua história, que começa a demonstrar traços de sobrenatural, com uma atmosfera de mistério, trazida à tona principalmente pela primeira aparição dos olhos de uma peculiar mulher:

“Quando ao despuntar do dia você me via tomar a balestra e dirigir-me ao monte, nunca foi para perder-me em seus matagais atrás de alguma caça. Não. Eu ia sentar-me à beira da fonte para procurar em suas ondas... não sei o quê. Uma loucura! O dia em que saltei sobre ela com meu *Relâmpago* pensei ter visto brilhar em suas profundezas uma coisa estranha, muito estranha: os olhos de uma mulher⁶¹”. (2005, p. 127, tradução de Antonio Roberto Esteves)

⁶⁰ “¿Tú no conoces aquel sitio? Mira: la fuente brota escondida en el seno de una peña, y cae, resbalándose gota a gota, por entre las verdes y flotantes hojas de las plantas que crecen al borde de su cuna. Aquellas gotas, que al desprenderse brillan como puntos de oro y suenan como las notas de un instrumento, se reúnen entre los céspedes y, susurrando, susurrando, con un ruido semejante al de las abejas que zumban en torno a las flores, se alejan por entre las arenas y forman un cauce, y luchan con los obstáculos que se oponen a su camino, y se repliegan sobre sí mismas, saltan, y huyen, y corren, unas veces, con risas; otras, con suspiros, hasta caer en un lago. En el lago caen con un rumor indescritible. Lamentos, palabras, nombres, cantares, yo no sé lo que he oído en aquel rumor cuando me he sentado solo y febril sobre el peñasco a cuyos pies saltan las aguas de la fuente misteriosa, para estancarse en una balsa profunda cuya inmóvil superficie apenas riza el viento de la tarde”. (2005, p.124)

⁶¹ “Cuando al despuntar la mañana me veías tomar la ballesta y dirigirme al monte, no fue nunca para perderme entre sus matorrales en pos de la caza, no; iba a sentarme al borde de la fuente, a buscar en sus ondas... no sé

Fernando relata que viu os olhos verdes e continua contando sua experiência a Iñigo. O jovem pergunta ao mateiro, em determinado momento, se ele conhece a misteriosa criatura, ao que este responde:

— Ah, não! — disse o mateiro — Deus me livre de conhecê-la. Mas meus pais, ao me proibirem de me aproximar daqueles lugares, contaram mil vezes que o espírito, fantasma, demônio ou mulher que habita suas águas tem os olhos dessa cor. Eu conjuro o senhor pelo que mais ama neste mundo a não voltar a por os pés naquela fonte dos Álamos. Mais dia menos dia o senhor será alcançado por sua vingança e expiará, com a morte, o delito de haver enturvado suas ondas⁶². (2005, p. 127, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Pela fala de Iñigo compreendemos melhor os seus motivos quando tentou, de todas as maneiras, impedir Fernando de seguir o cervo no começo da história. Aquela fonte parece ser o lar de uma criatura sobrenatural, local de loucura e morte, conforme percebemos pela explicação de Iñigo e pelo estado mental de Fernando.

Iñigo tenta convencer o moço a voltar-se para sua família e amigos, que o amavam; Fernando, porém, está enfeitiçado, e só pensa em voltar para a fonte dos Álamos, dizendo, inclusive, que trocaria o amor de toda a sua família por apenas um olhar daquela criatura bela.

E é o que ele realmente pretende fazer, pois logo encontra a criatura e conversa com ela, questionando-a:

Quem é você? Qual é a sua pátria? Onde você mora? Eu venho aqui dia após dia a sua procura; nem vejo o corcel que a traz para este lugar; nem os serviçais que conduzem sua liteira. Rompa, de uma vez por todas o misterioso véu em que se envolve como em uma noite profunda. Eu amo você. E, seja nobre ou pobre, serei seu, seu para sempre⁶³... (2005, p. 129, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Fernando inicia um monólogo, na tentativa de obter respostas da amada, até mesmo, dizendo amá-la de qualquer forma. Ele continua na tentativa de fazê-la falar, até que passa a interrogá-la ainda mais:

— Você não me responde! — exclamou Fernando ao ver frustrar-se a sua esperança.
— Você quer que eu dê crédito ao que disseram de você? Oh, não! Fale comigo!

qué, ¡una locura! El día en que saltó sobre ella mi Relámpago, creí haber visto brillar en su fondo una cosa extraña..., muy extraña...: los ojos de una mujer". (2005, p. 126)

⁶² — ¡Oh, no! — dijo el montero —. ¡Líbreme Dios de conocerla! Pero mis padres, al prohibirme llegar hasta estos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trasgo, demonio o mujer que habita en sus aguas tiene los ojos de ese color. Yo os conjuro por lo que más améis en la tierra a no volver a la fuente de los álamos. Un día u otro os alcanzará su venganza y expiaréis, muriendo, el delito de haber encenagado sus ondas. (2005, p. 126)

⁶³ — ¿Quién eres tú? ¿Cuál es tu patria? ¿En dónde habitas? Yo vengo un día y otro en tu busca, y ni veo el corcel que te trae a estos lugares ni a los servidores que conducen tu litera. Rompe de una vez el misterioso velo en que te envuelves como en una noche profunda. Yo te amo, y, noble o villana, seré tuyo, tuyo siempre. (2005, p. 128)

Quero saber se você me ama. Quero saber se posso amá-la, se você é realmente uma mulher...
— Ou um demônio... E se o fosse? ⁶⁴(2005, p. 131, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Finalmente ele obtém uma resposta direta para suas indagações: ela assume a possibilidade de ser um ente sobrenatural e, até mesmo, um demônio. É interessante notar como o jovem tenta convencer a criatura a falar, como se ela se importasse, como uma “mulher comum”, com o que diziam sobre ela. Ele tem a necessidade narcisista que todos que amam têm de saber se o amor é correspondido e, no caso aqui específico, se realmente a amada é uma mulher de verdade.

A resposta dele é convincente com relação ao amor que sente. Ele diz amá-la não importando o que ou quem fosse ela. Mesmo que não fosse uma mulher de verdade, o seu amor por ela continuaria o mesmo.

Ela diz amá-lo, inclusive mais do que ele, diz ser uma mulher superior, um espírito puro, e que ele, Fernando, era um mortal superior por poder ter aquele amor. Aos poucos, a mulher dos olhos verdes o convence, com seu fascínio, a segui-la:

Enquanto ela assim falava, o jovem, absorto na contemplação de sua fantástica formosura, atraído como por uma força desconhecida aproximava-se mais e mais da beira do abismo. A mulher de olhos verdes prosseguia com estas palavras:
— Você está vendo? Você vê o fundo límpido do lago? Você está vendo essas plantas longas e folhas verdes que se agitam em suas profundezas? Elas nos darão um leito de esmeraldas e corais... E eu..., eu darei a você uma felicidade inominável. Essa felicidade com a qual você tem sonhado em suas horas de delírio e que ninguém poderá oferecer... Venha. A névoa do lago flutua sobre nossas fontes como um pavilhão de linho... As ondas nos chamam com suas vozes incompreensíveis. O vento dá início entre os álamos a seus hinos de amor. Venha! Venha! ⁶⁵(2005, p. 131-133, tradução de Antonio Roberto Esteves)

O jovem está fascinado, hipnotizado pela beleza da criatura, por sua forma de mulher. Ela continua seu discurso hipnótico, no qual promete maravilhas, e mesmo, uma felicidade sem

⁶⁴ — ¡No me respondes! — exclamó Fernando al ver burlada su esperanza —. ¿Querrás que dé crédito a lo que de ti me han dicho? ¡Oh, no!... Háblame; yo quiero saber si me amas; yo quiero saber si puedo amarte, si eres una mujer...

— O un demonio... ¿Y si lo fuese? (2005, p. 130)

⁶⁵ Mientras ella hablaba así, el joven absorto en la contemplación de su fantástica hermosura, atraído como por una fuerza desconocida, se aproximaba más y más al borde de la roca.

La mujer de los ojos verdes prosiguió así:

— ¿Ves, ves el límpido fondo de este lago? ¿Ves esas plantas de largas y verdes hojas que se agitan en su fondo?... Ellas nos darán un lecho de esmeraldas y corales..., y yo..., yo te daré una felicidad sin nombre, esa felicidad que has soñado en tus horas de delirio y que no puede ofrecerte nadie... Ven; la niebla del lago flota sobre nuestras frentes como un pabellón de lino...; las ondas nos llaman con sus voces incomprensibles; el viento empieza entre los álamos sus himnos de amor; ven..., ven. (2005, p. 130-132)

precedentes, algo que ele jamais poderia ter no mundo real. Ela lhe mostra aspectos do lago, seu fundo límpido, o local que serviria como leito para os dois, e ela continua, num crescendo, instigando-o, chamando-o para que se junte a ela. Percebemos o jogo que ela faz, com belas promessas; o discurso da criatura é muito interessante, pois ela é sincera confessando poder ser um demônio, e, ao mesmo tempo, é ardilosa na tentativa de convencer Fernando a fazer o que ela deseja.

Fernando, convencido pelo discurso da bela criatura, dá alguns passos e, depois que ela passa os braços por seu pescoço e o beija, ele se desequilibra e cai nas águas do lago, de onde não sai mais. Entendemos que ele morre, mas não é possível ter certeza absoluta se o demônio/mulher cumpriu ou não sua palavra. Pelo teor do conto, é bem mais provável e plausível que ela o tenha enganado.

Por conseguinte, com esse capítulo, apresentamos, com trechos das histórias e alguns comentários, os cinco relatos sobre os quais nos deteremos ao longo de todo o trabalho.

Já ficou bastante claro pela apresentação destas cinco lendas que há diálogo entre elas no sentido de trazerem ideias semelhantes quanto ao amor e à mulher, além do estabelecimento do sobrenatural e de características distintas como os locais nos quais se ambientam, bastante diversos de uma história para outra, mas sempre muito marcantes por sua beleza e pela intensidade dos acontecimentos narrados.

Também pudemos já perceber mais especificamente que a personagem da mulher, apesar de causar a morte das personagens masculinas, quando não é ser sobrenatural, também sofre punição por ter sido o instrumento do desenlace do amante, por ter assim agido como um agouro de morte para aquele que intensamente apaixonou-se por ela, principalmente devido à sua beleza. É a aparência da personagem feminina o elemento decisivo para que a paixão se estabeleça. Deteremo-nos sobre a questão da beleza quando formos tratar de questões relacionadas à figura da mulher e ao Romantismo, em capítulos posteriores.

3 ASPECTOS DA LENDA, DO CONTO E DO MITO

Conto, lenda, mito ... Parece-nos que discutir um pouco acerca destas nomenclaturas é importante para uma melhor compreensão das cinco histórias em prosa do autor espanhol Gustavo Adolfo Bécquer em evidência nesta tese. Todas as lendas de Bécquer escolhidas para análise nesse trabalho possuem características que as aproximam do mito, conto, ou lenda, e, em alguns casos, dos três.

Inclusive, a prosa de Bécquer é chamada de lenda pelo próprio autor. Goyanes (1992) esclarece que os românticos espanhóis não se preocupavam muito com questões de nomes e formas. Usavam indiscriminadamente a prosa e o verso e faziam uso caprichoso de termos, tais quais: lenda, tradição, balada, conto e novela. Goyanes (1992) explica que a nomenclatura com relação ao gênero ficava bastante a cargo do escritor, que, por vezes, desprezava as normas. Podemos pensar ter sido Bécquer um desses escritores. Goyanes (1992) fala muito claramente que as narrativas becquerianas, chamadas de *leyendas* pelo próprio autor, são, na verdade, contos.

Jolles (1976) explica que o conto se originou a partir de episódios narrativos breves e que, no século XVIII, foi ofuscado pelo romance, além disso, relata que o conto como entendemos hoje surgiu apenas no século XIX, conforme explicaremos melhor mais adiante.

O jornal foi um veículo importante para a expansão do gênero: “Parece, pois, claro, que a existência de uma grande quantidade de publicações jornalísticas, ainda que não fossem especificamente literárias, favoreceu o cultivo do conto [...]”⁶⁶(GOYANES, 1992, p. 4). Alguns contos de Bécquer, inclusive, figuraram em jornais importantes, como *El Contemporáneo*.

Segundo Gotlib (2006), o conto:

[...] é, pois, conto, quando as ações são apresentadas de um *modo* diferente das apresentadas no romance: ou porque a ação é *inerentemente curta*, ou porque o autor escolheu *omitir algumas de suas partes*. A base diferencial do conto é, pois, a contração: o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos. Pode haver o caso de uma ação *longa* ser *curta* no seu modo de narrar, ou então ocorrer o inverso. (p. 35)

O conto se definiria, em uma primeira análise, como um gênero que traz consigo a capacidade de contração e condensação, optando por ir direto ao ponto, trazendo um todo significativo, que busca um efeito mais rápido e, mesmo, mais significativo para o leitor.

De acordo com Izquierdo (2010):

⁶⁶ Parece, pues, claro que la existencia de una gran cantidad de publicaciones periódicas, aunque no fueran específicamente literarias favoreció el cultivo del cuento [...] (p. 4)

Sempre com um mínimo de elementos expressivos, com verdadeira economia de linguagem, consegue desenvolver uma ação narrativa completa ou recriar um mundo imaginário sem deter-se em aspectos secundários tais como digressões, descrições físicas, complexidades psicológicas ou detalhes secundários do cenário.⁶⁷ (p. 37)

Com essa explicação de Izquierdo (2010) percebe-se como o conto traz uma narrativa que se utiliza de recursos mais econômicos. Alguns detalhes melhor explorados em outros gêneros, como o romance, ficam em segundo plano no conto, como, por exemplo, as descrições físicas das personagens.

Também é importante esclarecer que a escola intitulada Romantismo marcou o retorno de gêneros como o conto, a novela, a lenda, entre outros. O gênero lenda, no contexto do Romantismo espanhol, foi retomado a partir de traduções e imitações. Aliás, podemos identificar Bécquer como um inovador do gênero lenda no contexto espanhol. Como explica Izquierdo (2006):

É sabido que o romantismo, com o gosto pela imaginação, pela fantasia e pelo maravilhoso, além da ênfase à recriação do medieval e da aproximação com o popular e pitoresco – incluindo o resgate dos velhos relatos tradicionais – trouxe consigo um retorno ao cultivo dos gêneros propriamente narrativos: conto, novela, lenda, relato lendário, artigo de costumes, etc. No romantismo espanhol, dentro de um marco narrativo dominado pela novela histórica, pela novela social e pelo quadro de costumes, o conto lendário inicia seu nascimento e continuidade com traduções e imitações – escritas em prosa poética – das baladas germânicas. (p. 30).⁶⁸

Assim, na época em que predominou o Romantismo, houve uma retomada do gosto por gêneros narrativos, até mesmo, os que mais nos interessam, como conto e lenda. Inicialmente, o conto lendário, conforme nos informa Izquierdo (2006), teve seu aparecimento a partir de traduções e imitações das baladas germânicas; posteriormente apenas é que ganhou características nacionais. Se Bécquer já traz lendas que, em sua maioria, tratam de tradições de seu país, este autor, contudo, encaixa-se melhor em um período tardio do Romantismo, ou seja, quando os relatos lendários já haviam amadurecido na Espanha, pois, no início, as lendas apareciam mais em formato de poema no país.

⁶⁷ Siempre con un mínimo de elementos expresivos, con verdadera economía de lenguaje, consigue desarrollar una acción narrativa completa o recrear un mundo imaginado sin detenerse en aspectos secundarios tales como digresiones, prosopografías, complejidades psicológicas o detalles accesorios del escenario. (p. 37)

⁶⁸ Sabido es que el romanticismo, con el gusto por la imaginación, la fantasía y lo maravilloso, el énfasis en la recreación del medieval y el acercamiento a lo popular y pintoresco – incluido el rescate de los viejos relatos tradicionales – trajo consigo un retorno al cultivo de los géneros propriamente narrativos: cuento, novela, leyenda, relato legendario, artículo de costumbres, etc. En el romanticismo español, dentro de un marco narrativo dominado por la novela histórica, la novela social y el cuadro de costumbres, el cuento legendario inicia su nacimiento y andadura de la mano de traducciones e imitaciones – escritas en prosa poética – de las baladas germánicas. (p. 30).

As lendas de Bécquer foram, segundo Goyanes (1948), uma grande realização de um gênero considerado antes como medíocre. Para o autor, as lendas de Bécquer atingem graus de perfeição com relação a seu formato de conto; os contos espanhóis seguintes não conseguem atingir o mesmo nível dos de Gustavo Adolfo.

O que ocorria é que o gênero conto não estava exatamente estabelecido: “Seria bom recordar agora, para completar tal evocação, que nesses anos, os do Romantismo, não apenas se necessitava de uma imagem adequada do que entendemos hoje por conto, mas também de uma terminologia minimamente precisa”. ⁶⁹(GOYANES, 1992, p. 6). Não havia conceitos como os que possuímos hoje com relação ao conto literário, por conseguinte, existia certa confusão para nomear as narrativas da época.

De acordo com Goyanes (1992):

No conto romântico tendem a fundir-se muitos tipos de características da época: a tradição, a lenda, a balada, o conto fantástico, o conto popular, o quadro de costumes. Esses, entre outros, viriam a ser elementos básicos na formação daquele que iria transformar-se em um dos mais refinados gêneros literários⁷⁰. (p. 15)

O conto, nessa época, reunia em si variadas características de outros gêneros. Esses elementos foram essenciais para a sua formação posterior, mas evidenciavam, também, que esse era ainda um gênero sem características próprias estabelecidas.

Ocorre também que o gênero não era algo exatamente novo. As origens do conto e de outros gêneros são muito antigas e remetem aos primórdios da humanidade, inicialmente e principalmente de forma oral, mas, também, com registros escritos, conforme colocação de Gotlib (2006):

Embora o início do *contar estória* seja impossível de se localizar e permaneça como hipótese que nos leva aos tempos remotíssimos, ainda não marcados pela tradição escrita, há fases de evolução dos *modos* de se contarem estórias. Para alguns, os contos egípcios – *Os contos dos mágicos* – são os mais antigos: devem ter aparecido por volta de 4.000 anos antes de Cristo. Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam. O da estória de Caim e Abel, da *Bíblia*, por exemplo. Ou os textos literários do mundo clássico greco-latino: as várias estórias que existem na *Iliada* e na *Odisséia*, de Homero. E chegam os contos do Oriente: a *Pantchatantra* (VI a.C.), em sânscrito, ganha tradução árabe (VII d.C.) e inglesa (XVI d.C.); e as *Mil e uma noites*

⁶⁹ Bueno será recordar ahora, para completar tal evocación, que en esos años, los del Romanticismo, no sólo se carecía de una imagen adecuada de lo que por *cuento* entendemos hoy, sino también de una mínimamente precisa terminología. (p. 6)

⁷⁰ En el cuento romántico tienden a fundirse varias especies características de la época: la tradición, la leyenda, la balada, el cuento fantástico, el cuento popular, el cuadro de costumbres. Estos, entre otros, vendrían a ser elementos básicos en la formación del que iba a convertirse en uno de los más refinados géneros literarios. (p. 15)

circulam da Pérsia (século X) para o Egito (século XII) e para toda a Europa (século XVIII). (p. 5)

Assim, com esse breve percurso histórico, confirmamos a antiguidade desses gêneros, particularmente, do conto, ainda que não fossem aqueles os contos com os quais lidamos nos dias atuais. Também pudemos notar o quanto tal tradição já se espalhava pelo globo, demonstrando como o “contar” é algo intrinsecamente humano.

No decorrer da história continuamos a perceber a ocorrência dos contos:

No século XIV dá-se outra transição. Se o conto transmitido oralmente ganhará o registro escrito, agora vai afirmando a sua categoria estética. Os contos eróticos de Bocaccio, no seu *Decameron* (1350), são traduzidos para tantas outras línguas e rompem com o moralismo didático: o contador procura elaboração artística sem perder, contudo, o tom da narrativa oral. E conserva o recurso das *estórias de moldura*: são todas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém. E os *Canterbury tales* (1386), de Chaucer, são contados numa estalagem por viajantes em peregrinação. (GOTLIB, 2006, p. 6)

A partir do século XIV o conto passa a afirmar sua categoria estética. Temos inclusive traduções de obras com esse formato; mantém-se a ideia de oralidade, ainda que sejam os contos, escritos. Temos uma continuidade da ideia do “contar” histórias, mesclando o registro oral e o escrito.

E, posteriormente, ainda segundo Gotlib (2006):

Posteriormente, o século XVI mostra o *Héptameron* (1558), de Marguerite de Navarre. E no século XVII surgem as *Novelas ejemplares* (1613), de Cervantes. No fim do século surgem os registros de contos por Charles Perrault: *Histoires ou contes du temps passé*, com o subtítulo de “Contes de ma mere Loye”, conhecidos como *Contos da mãe Gansa*. Se o século XVIII exhibe um La Fontaine, exímio no contar fábulas, no século XIX o conto se desenvolve estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais. Este é o momento de criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto. (p. 6)

Temos uma continuidade, e mesmo, uma evolução dos contos, inclusive com os contos de fadas e as fábulas. E depois, além da escrita dessas histórias, temos aqueles que começam a problematizá-las, a escrever teorias para estudá-las, conforme faz Edgar Allan Poe, que ademais de ser ele próprio um contista, escreve criticamente sobre o gênero.

Novamente com relação ao conto, mais ou menos na época em que escreveu Bécquer, segundo Roas (2006), “[...] o conto foi a forma fundamental que adotou a literatura fantástica espanhola da primeira metade do século XIX, também podemos encontrar alguns (poucos)

exemplos de novelas fantásticas.⁷¹(p. 156). Desta forma, os formatos conto e novela foram preferidos pelos escritores de narrativas fantásticas. Lembrando que a novela se assemelhava com o conto:

Antecessora do conto moderno, a novela é forma breve que remonta às mais antigas tradições narrativas, orais e escritas, mantendo, assim, em sua estrutura algumas características essenciais, como a unidade dramática, a economia na descrição de espaços e personagens e a direcionalidade do enredo. (MEDEIROS, 2016)

A novela compartilha com o conto características importantes, o que explica a predileção dos escritores fantásticos por essas duas formas, ainda que, conforme salientou Roas (2006), os contos fossem bem mais numerosos. Conforme já mencionamos, o formato conto era algo novo naquela época, contrariamente à novela, bastante tradicional.

Reitera a estudiosa Martín Taffarel (2001), que os românticos nomeavam como “conto” as narrativas fantásticas tais quais as de Hoffman, mas preferiam chamar as suas próprias de lendas e baladas, o que ajuda a elucidar o motivo pelo qual Bécquer decidiu chamar seus contos de “lendas”; evidenciando que o texto chamado de conto atualmente podia receber nomes distintos no passado. É claro que, no caso de Bécquer, não se tratava apenas disso, já que o autor estudava as tradições de seu povo antes de escrever suas histórias.

Sobre conto e lenda, de acordo com Roas (2006):

O conto lendário foi produto da revalorização romântica das manifestações culturais tradicionais e do passado nacional, que tornou possível a recuperação e recopilação das lendas e dos contos folclóricos. A isso há que ser acrescentado outro elemento, fundamental para a sua inclusão neste estudo, e também comum aos interesses românticos: o componente sobrenatural de boa parte das lendas tradicionais. (p. 159).⁷²

Segundo a *Real Academia Española* (2014), lenda é uma narrativa de acontecimentos fantásticos que é transmitida por meio de tradição; pode ser também um relato baseado em um acontecimento real, ou mesmo, em personalidades reais, porém, tal narrativa é modificada de maneira fantasiosa.

⁷¹ [...]el cuento fue la forma fundamental que adoptó la literatura fantástica española de la primera mitad del siglo XIX, también podemos encontrar algunos (pocos) ejemplos de novelas fantásticas”. (p. 156).

⁷² El cuento legendario fue producto de la revalorización romántica de las manifestaciones culturales tradicionales y del pasado nacional, que propició la recuperación y recopilación de las leyendas y de los cuentos folklóricos. A ello hay que añadir otro elemento, fundamental para su inclusión en este estudio, y también propio de los intereses románticos: el componente sobrenatural de buena parte de las leyendas tradicionales”. (p. 159).

As lendas reapareceram graças à revalorização das tradições populares. E o componente sobrenatural, que aparece em grande parte das lendas, também foi essencial para essa revalorização do gênero.

De acordo com Villa (2020): “O mito, como a lenda, constituem narrações que vieram passando de uma geração para outra, transmitidas oralmente, que cumprem funções básicas em grupos sociais e culturas humanas, para as quais estes relatos são parte da vida cotidiana”. ⁷³(p. 38). A autora aproxima mito de lenda, pois ambos trazem narrativas passadas de geração a geração, inicialmente apenas transmitidas de forma oral. Não podemos nos esquecer de que os primórdios destes gêneros ocorreram em sociedades que prezavam a oralidade, a lenda então, tanto quanto o mito, possui raízes fortes com as formas orais de narrar e com o popular, o cotidiano.

E Villa (2020), complementa:

O mito como a lenda foi desde sempre patrimônio dos grupos humanos de todo o mundo e de todos os tempos. A necessidade de uma expressão existencial do homem possibilitou, por meio do mito e da lenda, sua constituição em uma explicação do mundo, do cosmos, da vida, dos códigos sociais e morais; pois são, ao mesmo tempo, instrumentos efetivos de controle social dos grupos humanos. ⁷⁴(p. 38).

Mito e lenda são e sempre foram um importante patrimônio da humanidade. Sempre houve uma grande necessidade por parte do ser humano de buscar explicações para fenômenos naturais e para sua própria existência no mundo, e os mitos e as lendas eram instrumentos importantes para tais explicações com relação ao mundo e aos seres que o habitavam.

Novamente, de acordo com Villa (2020):

Na lenda não se trata como no mito dos feitos dos seres sobrenaturais; os personagens desta incluem uma ampla variedade: heróis culturais que realizaram uma façanha especial, histórias reais de pessoas que sobressaíram na vida por ações realizadas, personagens fantásticos como duendes ou gnomos, pessoas que morreram e que voltam para este mundo, etc, cuja finalidade principal é a de reforçar os comportamentos aprovados por um grupo social. ⁷⁵(p. 41)

⁷³ El mito como la leyenda constituyen narraciones que han venido pasando de una generación a otra, transmitidas verbalmente, que cumplen funciones básicas en grupos sociales y culturas humanas, en las cuales estos relatos son parte de su vida cotidiana. (p. 38).

⁷⁴ El mito como la leyenda han sido desde siempre patrimonio de los grupos humanos de todo el mundo y de todos los tiempos. La necesidad de una expresión existencial del hombre ha dado paso a través del mito y la leyenda, a constituirse estos en una explicación del mundo, del cosmos, de la vida, de los códigos sociales y morales; a la vez que son instrumentos efectivos de control social de los grupos humanos. (p. 38)

⁷⁵ En la leyenda no se trata como en el mito de los hechos de los seres sobrenaturales; los personajes de ésta incluyen una amplia variedad: héroes culturales que realizaron una hazaña especial, historias reales de personas que sobresalieron en vida por acciones realizadas, personajes fantásticos como duendes o gnomos, personas que han muerto y vuelven para recorrer este mundo, etc, cuya finalidad principal es la de reforzar los comportamientos aprobados por el grupo social. (p. 41)

Podemos dizer que a lenda é mais humana que o mito, pois trata também de ações de seres humanos, a lenda se aproxima mais do mundano e conforme veremos, o mito se acerca mais do divino. As lendas são assim, mais populares, e possuem, até mesmo, elementos históricos.

Notamos nas lendas de Gustavo Adolfo Bécquer principalmente personagens humanas; há seres sobrenaturais e, mesmo, deuses, mas as personagens principais são seres humanos, baseadas muitas vezes em relatos que o autor ouvia em suas viagens.

É interessante observar em suas narrativas que o autor se preocupa em situar seu leitor historicamente e, também, quanto à geografia e às características dos locais que descreve. O início das histórias pode ou não prever um acontecimento sobrenatural, mas existe verdadeira preocupação em deixar claro, em muitos relatos, que a história foi baseada em algo verídico. Na primeira página de *La cueva de la mora* temos presentes algumas dessas preocupações:

Dos muros não restam mais que alguns destroçados vestígios. As pedras da atalaia caíram umas sobre as outras no fosso, fechando-o por completo. No pátio de armas crescem sarçais e moitas de saramago. Por todos os lados onde alcança a vista, não se veem mais que arcos quebrados, silhares escuros e carcomidos; aqui um pedaço de barbacã em cujas rachaduras cresce a hera; ali um torreão que ainda se sustenta em pé como por milagre; mais adiante os pilares de argamassa com as argolas de ferro que sustentavam a ponte suspensa.⁷⁶ (2005, p. 221, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Na lenda em evidência nos deparamos com detalhada descrição de um local significativo na história, um castelo mouro, importante na guerra da Reconquista. Percebemos uma grande preocupação do autor em descrever estes locais, provavelmente para dar tons de realidade para suas lendas.

Inclusive, Bécquer valorizava tanto as tradições populares que ele mesmo ia em busca das histórias contadas pelas pessoas de seu país:

A primeira vez que Bécquer mostra sua curiosidade de saber a história de tia Casca, a reação de sua empregada revela como ela mesma foi afetada quando contaram a história a ela: “Vocês não podem imaginar a cara que ela fez ao ouvir o nome da bruxa – escreve Gustavo –, nem a expressão de pavorosa inquietude com a qual voltou a vista ao seu redor, procurando clarear com a candeia os cantos escuros do quarto antes de me responder” (OC, 571). Precisamente este é o efeito que todo autor de relatos fantásticos quer estimular em seus leitores, e Bécquer sabe exatamente quais recursos literários ele tem que reunir para conseguir tal feito, porque ele mesmo já sentira essa

⁷⁶ De los muros no quedan más que algunos ruinosos vestigios; las piedras de la atalaya han caído unas sobre otras al foso y lo han cegado por completo; en el patio de armas crecen zarzales y matas de jaramago; por todas partes adonde se vuelven los ojos no se ven más que arcos rotos, sillares oscuros y carcomidos: aquí un lienzo de barbacana, entre cuyas hendiduras nace la hiedra; allí un torreón, que aún se tiene en pie como por milagro; más allá los postes de argamasa, con las anillas de hierro que sostenían el puente colgante. (2005, p. 220)

fascinação inquietante, com certeza, em incontáveis ocasiões. (SEBOLD, Capítulo I).⁷⁷

Aqui temos o relato de uma das experiências pessoais de Bécquer em suas investigações, ele conversava com as pessoas, observava suas reações. Posteriormente, ele buscava levar esse “medo” aos seus próprios relatos, considerados fantásticos, conforme esclareceremos no próximo capítulo.

Novamente em *La cueva de la mora*, do narrador da história temos a indicação de que ele vai contar uma história que ouviu, o que se aproxima muito do que Bécquer fazia, ao escutar, ele próprio, histórias de seu povo:

Pela explicação daquele bom homem fiquei sabendo que sobre aquele castelo árabe e o subterrâneo, que eu suponha estarem ligados, havia uma história. E, como eu gosto muito de ouvir estas tradições, especialmente dos lábios das pessoas do povo, supliquei-lhe que a contasse para mim, o que ele fez, mais ou menos nos mesmos termos que eu vou narrá-la a meus leitores.⁷⁸ (2005, p. 225, tradução de Antonio Roberto Esteves)

O narrador interessa-se pela história, um relato popular, uma lenda na região, dizendo mesmo gostar muito de ouvir o que ele chama de tradições, principalmente quando diretamente contadas pelas pessoas do povo envolvido. O narrador chega a suplicar para que o homem conte o que sabe, e assim, conseguindo seu intento, ele parte para a segunda parte da lenda, a história da moura propriamente dita.

Isso ocorre em outras das lendas analisadas por nós, por exemplo, em *El monte de las ánimas*:

Na Noite de Finados despertou-me não sei a que horas o dobrar dos sinos. Seu tanguido monótono e eterno trouxe-me ao pensamento esta tradição que ouvi a pouco em Sória. Tentei dormir outra vez. Impossível! Uma vez ferroadada, a imaginação é um cavalo que dispara e que não adianta puxar as rédeas. Para passar o tempo decidi escrevê-la, como de fato o fiz. ⁷⁹(2005, p. 99, tradução de Antonio Roberto Esteves)

⁷⁷ La primera vez que Bécquer expresa su curiosidad por saber la historia de la tía Casca, la reacción de su sirvienta revela cómo ella misma fue afectada cuando se la contaron. “No pueden ustedes figurarse la cara que ha puesto al oír el nombre de la bruja — escribe Gustavo —, ni la expresión de medrosa inquietud con que ha vuelto la vista a su alrededor, procurando iluminar con el candil los rincones oscuros de la celda antes de responderme” (OC, 571). Precisamente éste es el efecto que todo autor de relatos fantásticos quiere estimular en sus lectores, y Bécquer sabe exactamente qué recursos literarios hay que reunir para lograrlo porque él mismo ha sentido esa medrosa fascinación, seguramente en incontables ocasiones. (Sebold, Capítulo I).

⁷⁸ Por la explicación de aquel buen hombre vine en conocimiento de que acerca del castillo árabe y del subterrâneo que yo suponía en comunicación con él, había alguna historieta; y como yo soy muy amigo de oír todas estas tradiciones, especialmente de labios de la gente del pueblo; le supliqué me la refiriese, lo cual hizo, poco más o menos, en los mismos términos que yo a mi vez se la voy a referir a mis lectores. (2005, p. 224)

⁷⁹ La noche de difuntos me despertó a no sé qué hora el doble de las campanas; su tañido monótono y eterno me trajo a las mientes esta tradición que oí hace poco en Soria. (2005, p. 98)

No trecho há a informação de que, recentemente, em Sória, na Espanha, o narrador ouviu o relato que irá contar. Novamente na introdução de um conto de Bécquer há vestígios do relato oral, pois seu narrador diz inicialmente ter ouvido a história antes de registrá-la em papel.

Villa (2020) comenta mais sobre a lenda:

Diferentemente do mito, a lenda é patrimônio de todos, é de criação anônima, todos a conhecem, torna-se coletiva, é do grupo e faz parte de sua vida cotidiana. As novas gerações escutam-nas durante seu processo de crescimento e socialização do grupo, interiorizam-nas e as transmitem aos seus filhos; as lendas repetidas no transcorrer da história das comunidades são mantidas através das gerações.⁸⁰(p. 42).

Acima temos uma reafirmação com relação ao caráter “hereditário das lendas”, conforme nos elucida Villa (2020). Podemos ilustrar tal informação com o fato de que Gustavo Adolfo Bécquer ouvia histórias de pessoas que, frequentemente, conheciam os relatos por meio de seus antepassados, pois eram histórias não registradas em papel, mas sim na memória dos descendentes daqueles que primeiro (não se consegue, muitas vezes, datar o quando) contaram tais relatos.

Ainda sobre os relatos pessoais de Bécquer:

No começo da carta IV ele fala sobre os resultados de suas expedições, e novamente os termos em que se expressa parecem da pesquisa do folclore atual. (Tenhamos sempre em mente, ao ler estas passagens, que voltaremos a encontrar os mesmos termos e procedimentos no terreno fictício das lendas). “Os senhores não podem acreditar — escreve dirigindo-se a seus colegas jornalistas de Madri — a quantidade de ideias e de impressões que para enriquecer a imaginação eu recolhi nesta volta por um país ainda virgem [...], aqui para ouvir uma tradição obscura da boca de uma aldeã, ali para apontar dados fabulosos sobre a origem de um lugar ou sobre a fundação de um castelo, traçando ligeiramente com o lápis o contorno de uma casinha meio árabe, meio bizantina [...] Apenas assim poderíamos recolher a última palavra de uma época que se vai, da qual só restam alguns rastros nos mais distantes cantos de nossas cidades, palavra que apenas deixará amanhã uma recordação confusa”. (SEBOLD, Capítulo I)⁸¹.

Intenté dormir de nuevo; ¡imposible! Una vez agujoneada, la imaginación es un caballo que se desboca y al que no sirve tirarle de la rienda. Por pasar el rato me decidí a escribirla, como en efecto lo hice. (2005, p. 98)

⁸⁰ A diferencia del mito, la leyenda es patrimonio de todos, es de creación anónima, todos la conocen, se torna colectiva, es del grupo y hace parte de su vida cotidiana. Las nuevas generaciones las escuchan a lo largo de su proceso de crecimiento y socialización del grupo, las interiorizan y las transmiten a sus hijos; las leyendas repetidas en el transcurrir histórico de las comunidades son mantenidas a través de las generaciones. (p. 42)

⁸¹ Al principio de la carta IV habla de los resultados de sus expediciones, y una vez más incluso los términos con que se expresa parecen de la ciencia folklorista de hoy. (Tengamos siempre presente, al leer estos pasajes, que los mismos términos y procedimientos los volveremos a encontrar en el terreno ficticio de las Leyendas.) “No pueden ustedes figurarse – escribe dirigiéndose a sus colegas periodistas de Madrid – el botín de ideas e impresiones que para enriquecer la imaginación he recogido en esta vuelta por un país virgen aún [...], aquí para recoger una tradición oscura de boca de una aldeana, allá para apuntar los fabulosos datos sobre el origen de un lugar o la fundación de un castillo, trazar ligeramente con el lápiz el contorno de una casuca medio árabe, medio bizantina [...] Sólo así podríamos recoger la última palabra de una época que se va, de la que sólo quedan algunos rastros en los más apartados rincones de nuestras provincias y de la que apenas restará mañana un recuerdo confuso”. (Sebold, Capítulo I).

Bécquer, assim, estudou profundamente alguns costumes de seu povo, viajou, ouviu seus relatos, escreveu sobre eles, percebendo a importância de não deixar tais histórias desaparecerem. Esses relatos corriam um sério risco de se perderem e de se tornarem apenas confusas recordações. Bécquer trouxe em sua escrita em prosa muito das tradições populares de que ouviu falar, imortalizando-as nos contos que escreveu.

As tradições populares, principalmente as mais antigas, aludem também ao mito, que já foi confundido com o conto, segundo explica Goyanes (1992):

Confundido inicialmente com o mito, com as velhas crenças e as tradições seculares, o conto atinge configurações literárias no século XIX e se transforma assim no mais paradoxal e estranho dos gêneros: aquele que talvez seja o mais antigo do mundo e, também, o que mais demorou para adquirir forma literária. ⁸²(p. 3)

Apenas no século XIX o conto atingiu configurações literárias, época em que Bécquer escreveu suas *leyendas*, e que ainda trazia como costume, dar outros nomes aos contos, o que ocorria não apenas com Gustavo Adolfo, mas também com muitos outros escritores espanhóis e/ou românticos.

O conto, apesar de ter suas características próprias, muitas vezes, relaciona-se também com o mito. Segundo Marinho (2009), a diferenciação mais importante entre mito e conto encontra-se no fato de que, neste, dão-se a dessacralização, a substituição do homem mítico pelo homem comum e também a substituição do tempo mítico pelo tempo fabular indefinido, além do deslocamento da atenção dos destinos coletivos para os individuais e dos cósmicos para os sociais.

Por exemplo, podemos notar em *El caudillo de las manos rojas* uma mistura de conto e mito, porque temos a presença de deuses, o que conforme Jolles (1976) reforçaria o lado mítico. Pulo-Dheli também não é exatamente um homem comum, pois, se ele o fosse, esta *leyenda* se aproximaria mais do conto. Em contrapartida, temos a atenção voltada para destinos individuais, o que nos levaria a uma classificação dessa *leyenda* como conto.

Já nos demais contos, temos personagens mais comuns, principalmente as masculinas: o comandante francês (*El beso*), Fernando de Argensola (*Los ojos verdes*), Alonso (*El monte de las ánimas*) e o jovem cristão (*La cueva de la mora*). Temos que dar o merecido destaque ao demônio/mulher de *Los ojos verdes*, que aproxima essa lenda de Bécquer do mito, pois essa personagem é uma criatura que parece atemporal, mítica mesmo, tanto que nem se importa com

⁸² Confundido inicialmente con el mito, con las viejas creencias y las seculares tradiciones, el cuento alcanza configuraciones literárias en el XIX y se convierte así en el más paradójico y extraño de los géneros: aquel que tal vez fuera el más antiguo del mundo y, a la vez, el que más tardó en adquirir forma literaria. (p. 3)

possíveis nomenclaturas; não sabemos, inclusive, desde quando ela se encontra ali, se sempre esteve naquele local, se sua natureza permanece ou não a mesma. Ela está envolta em mistério e, ao mesmo tempo, parece aceitar com naturalidade ser quem é.

Dessa forma, percebemos uma aproximação maior entre lenda e conto, pois ambos buscam personagens mais humanas, enquanto o mito busca o sagrado.

Segundo Frye (2000):

A importância do deus ou do herói no mito se situa no fato de que tais personagens, que são concebidos à semelhança do homem e que, contudo, têm mais poder sobre a natureza, gradualmente constroem a visão de uma comunidade pessoal onipotente para além de uma natureza indiferente. (p. 25)

Esta citação confirma o que dissemos anteriormente sobre a personagem sobrenatural de *Los ojos verdes*: concebida à semelhança do homem (espécie, pois se parece com uma mulher), ela tem, no entanto, poder sobre a natureza. A fonte dos Álamos lhe pertence e ela é onipotente. Não existe qualquer vestígio de uma forma de derrotá-la: se o homem vai até o seu local e a vê, ele está automaticamente condenado.

Ainda sobre o que diz Frye (2000), sendo heróis, os homens têm mais poder e, desse modo, podem construir uma visão onipotente, além da natureza e do poder divino, sem amarras, saindo assim do ciclo da busca que colocava os triunfos como temporários. O herói, primeiro efetiva sua busca, para depois fazer durar a sua conquista. Por conseguinte, o ser humano, como os heróis, compreenderia melhor o seu mundo. Podemos pensar que a personagem de Pulo-Dheli, de *El caudillo de las manos rojas*, é um misto de divino e humano, pois, apesar de humano, é poderoso, não somente por seus antepassados, mas também por ter um deus como seu protetor.

O mito, segundo Frye (2000), é uma concepção que encontramos em diversas áreas do conhecimento, e, no que nos interessa particularmente, é e sempre foi elemento integrante da literatura desde as épocas mais longínquas.

Segundo Villa (2020), o mito:

Basicamente o relato mítico constitui-se pela narração sobre como foram as origens, o que ocorria antes do homem ser criado, as atividades dos deuses, a criação do universo e de tudo o que existe. Os mitos respondem à pergunta existencial do homem de todos os tempos sobre: de onde vem e o que acontece depois de sua morte física. O mito dá ao homem uma explicação sobre a sua vida, sua existência e justifica a sua razão de ser no mundo⁸³. (p. 39)

⁸³ Básicamente el relato mítico está constituido por la narración acerca de cómo fueron los orígenes, qué sucedía antes de que el hombre fuera creado, las actividades de los dioses, la creación del universo y de todo cuanto

Para Villa (2020), o relato mítico constitui-se pelo relato acerca das origens, principalmente divinas. O mito foi um gênero oral muito privilegiado exatamente por buscar dar esse tipo de informação ao homem, que sempre buscou explicar a própria origem e relação com o divino.

Frye (2000) reforça o comentado, elucidando o que ele próprio entende por mito:

Por mito [...] refiro-me primariamente a um certo tipo de história. É uma história na qual alguns dos personagens são deuses ou outros seres mais poderosos que a humanidade. Raramente ela está situada na história: sua ação acontece num mundo acima ou anterior ao tempo comum [...] Os personagens podem fazer o que querem, o que significa o que o narrador quer: não há necessidade de ser plausível ou lógico em motivação. As coisas que acontecem no mito são coisas que acontecem apenas em histórias, elas estão em um mundo literário auto-suficiente. Por isso, o mito teria naturalmente o mesmo tipo de atrativo para o escritor de ficção que os contos populares. Oferece-lhe um referencial pronto, respeitável pela antiguidade [...]. (p. 38-39)

Como, no mito, as personagens são criaturas poderosas, acima da humanidade, tudo nele pode acontecer, pois não possui a obrigação de seguir as regras do comum, do humano. Assim, contos populares e mitos teriam o mesmo atrativo para o escritor, que tem um referencial pronto, respeitado por sua antiguidade.

Porém, Frye (2000), continua explicando que o mito é visto ou deve ser visto como algo que realmente aconteceu, algo que tem um maior compromisso com fatos considerados como verídicos, motivo pelo qual talvez Bécquer chame seus contos de lendas: para aproximá-los de algo real, já que a lenda também tem compromisso com a realidade, ainda que menos com o divino. Pulo, apesar de seu poder superior aos dos homens comuns, não está acima da humanidade, tanto que falha mais de uma vez, mesmo tendo muitas chances de redimir-se. Já o demônio/mulher de *Los ojos verdes* parece fazer suas próprias leis: seu poder é superior ao da humanidade, tanto que suas vítimas (homens que se apaixonam por sua beleza, com ênfase em seus hipnóticos olhos verdes) não têm a menor chance de fugir ou resistir ao seu fascínio. Por conseguinte, conseguiríamos aproximar essa personagem um pouco mais do mito.

Segundo Marinho, temos em evidência o que muda quando se passa do mito para o conto:

Na passagem do mito ao conto, o que vai mudar fundamentalmente é a função exercida pelas personagens, que passam da escala sagrada para a profana — nesse

existe. Los mitos responden a la pregunta existencial del hombre de todos los tiempos sobre: de dónde viene y lo que pasa después de su muerte física. El mito provee al hombre de una explicación acerca de su vida, de su existencia y justifica su quehacer en el mundo. (p. 39)

sentido, envolvem necessariamente as classes sociais — e, sendo assim, os deuses, que ocupavam o papel central das narrativas míticas, passam o bastão para reis, príncipes e princesas, que vão, em geral, se contrapor aos camponeses, promovendo a união de pólos opostos na escala social. (2009, p. 33)

Conseguimos notar muitas dessas características em *El caudillo de las manos rojas*: temos como personagem principal um príncipe apaixonado por uma mulher comum, a qual tem como característica principal não um título de nobreza, mas sua beleza. Os deuses, nesse conto, são personagens importantes, mas não como os protagonistas Pulo e, um pouco menos, Siannah. Em *Los ojos verdes* essa questão é um pouco mais complicada, pois a criatura pela qual Fernando se encanta não é humana e pode ser um demônio ou mesmo outra coisa. Não conseguimos afirmar com certeza se ela não poderia ser um tipo de deusa em seu próprio reino geograficamente limitado (a fonte dos Álamos), limitado apenas com relação ao espaço, pois ela parece ter total domínio de seu poder ali.

Percebemos também o que Marinho (2009) explica sobre os contos maravilhosos trazerem provações para que os heróis atinjam seus objetivos na própria história analisada por nós. Pulo, por meio de provações, tenta cumprir sua missão e, assim, purificar-se. O nobre indiano não tem a força mágica do herói mítico, mas tem muita força física e, por um tempo considerável, a proteção de um deus poderoso.

Essa questão do herói parece muito interessante, porque as personagens masculinas de Bécquer, embora busquem o heroísmo, não conseguem manter, contudo, essas qualidades, pois, ao final, elas fracassam e morrem. Segundo Singer (1993):

Nossa sociedade dá uma ênfase particularmente grande à identidade pessoal. O mito do herói é a principal história arquetípica em nossa cultura. Um homem de honra, um cavaleiro, um “guerreiro” no sentido usado por Carlos Castañeda, deve aderir a certos padrões. Ele deve usar toda a sua força e vontade para provar sua excelência. Deve atingir o objetivo que estabeleceu para si mesmo, apesar das consequências. Odisseu deve empreender cada percurso de sua jornada, não importa quantas vezes Penélope, esperando em casa, tenha que coser e descoser a enorme mortalha que prepara. (p. 132)

A sociedade atual e mesmo a da época de Bécquer deposita no herói uma grande expectativa, a de que ele seja alguém capaz de resolver todos os problemas e sair vitorioso. Ele deve ter força de vontade e provar sua excelência, e é o que fazem Pulo em *El caudillo de las manos rojas*, Alonso em *El monte de las ánimas* e o jovem cristão em *La cueva de la mora*, isto é, buscam ser heróicos e provar alguma coisa a si mesmos e às amadas. Como, no entanto, não são heróis, mas humanos, eles fracassam, sendo derrotados pelo amor que sentem pelas personagens femininas. É interessante que, apesar das possíveis consequências com relação a

isso especificamente, eles possuem características heroicas e, mesmo com a possibilidade do fracasso, não desistem: o jovem cristão invade a fortaleza inimiga, embora em inferioridade de recursos; Alonso sai na noite de Finados, ainda que tenha certeza do perigo mortal de tal aventura; Pulo briga com o irmão e acaba matando-o, mas depois tenta se redimir para poder ficar com Siannah; e mesmo Fernando, de *Los ojos verdes*, que busca a mulher amada, ainda que ela possa ser um demônio.

O que há em comum entre mito e conto, ainda explica Marinho (2009), seria a obtenção de objetos mágicos, as viagens a outros mundos para libertar prisioneiros, os disfarces, a provação imposta aos heróis, as proibições que envolvem o casamento, além da fuga do noivo ou noiva e dos ritos matrimoniais como último objetivo. Embora tenhamos viagens em *El caudillo de las manos rojas*, elas não têm como finalidade a libertação de prisioneiros, constituem-se como missões punitivas, consistindo antes numa provação imposta ao herói, dado que ao final não temos casamento, mas a morte trágica do casal protagonista.

Em *El beso*, há características de lenda, mas não do mito. Não tendo um forte referencial divino, o sobrenatural ali, que poderia ter alguma relação com o mito, parece ser mais humano que divino: um casal de estátuas que dão mostras de não serem tão imóveis quanto se espera de objetos inanimados. *La cueva de la mora* também nos traz personagens humanas, um dado aproximativo da lenda. Ainda, apesar do fato de o casal principal permanecer no local onde fora abatido e assombrar o ambiente ser algo fora do comum, também não temos nada divino a ponto de aproximar-se do mito. Para completar, *El monte de las ánimas* também se aproxima mais da lenda, pois outra vez temos como foco personagens humanas atormentadas por seres sobrenaturais e que acabam por falecer. Novamente não há nada divino ou superior que ligue esse conto/lenda ao mito.

A fim de contextualizar estas ideias, observe-se essa oportuna colocação de Gotlib (2006):

O contar (do latim *computare*) uma estória, em princípio, oralmente, evolui para o registrar as estórias, por escrito. Mas o contar não é simplesmente um *relatar* acontecimentos ou ações. Pois relatar implica que *o acontecido seja trazido outra vez*, isto é: *re* (outra vez) mais *latum* (trazido), que vem de *fero* (eu trago). Por vezes é trazido outra vez por alguém que ou foi testemunha ou teve notícia do acontecido. O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato, copia-se; um conto, inventa-se, afirma Raúl Castagnino. A esta altura, não importa averiguar se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. (p.8)

O contar não seria apenas um relatar. A partir do momento em que se registram as histórias, elas passam a ter relação com os contos, e, além disso, podemos também relacionar essa ideia com a lenda. No entanto, o conto não tem necessariamente compromisso com a realidade e pode ser completamente ficcional. Em Bécquer, percebemos que há compromisso com os dois gêneros — na verdade com três em alguns casos (com relação ao mito). Bécquer escreve contos, mas inspira-se em relatos de pessoas comuns e o que escreve ele chama lenda.

Assim, todas as histórias possuem características da lenda. E duas delas, *El caudillo de las manos rojas* e *Los ojos verdes* se aproximam também do mito. Além disso, todas podem ser encaixadas como contos (confirmando o hibridismo das narrativas curtas de Bécquer), pois possuem as características desse gênero textual.

4 O FANTÁSTICO E SUA RELAÇÃO COM OS CONTOS

4.1 O Romantismo e o fantástico

Neste capítulo, considerando Roas (2001; 2002; 2006; 2011; 2013) e outros teóricos, como Herrero Cecilia (2000; 2016), discutiremos especialmente alguns aspectos do fantástico, além de outros assuntos a ele relacionados, e avançaremos na questão de sua definição.

Para isso, contudo, traremos inicialmente algumas considerações sobre a escola literária denominada Romantismo a fim de logo demonstrar o seu vínculo com o fantástico, além de sua importância para as obras de Bécquer. Herrero Cecilia (2000), diz ser significativo que o fantástico tenha surgido precisamente na mesma época em que o Romantismo estava em voga. Herrero Cecilia (2000) explica que os artistas da época se deram conta de que nem a razão, nem a ciência ou a técnica poderiam dar uma resposta às aspirações de felicidade e harmonia interiorizadas pelos seres humanos, além de não serem capazes de explicar os mistérios da consciência e do inconsciente. A racionalidade da época também não é capaz, continua Herrero Cecilia (2000), de explicar a morte ou o mal. Assim, as angústias da época do Romantismo vão ao encontro a muitas temáticas trazidas pelo fantástico. E é precisamente nessa época que temos o nascimento do fantástico, que coloca o sobrenatural diretamente em choque com a realidade. As angústias do ser humano com relação ao mal, por exemplo, conforme exemplifica Herrero Cecilia (2000), tornar-se-ão, nos relatos fantásticos, temáticas como a do pacto com o diabo.

Assim, após um longo tempo de valorização do pensamento racional, a escola romântica foi responsável pela volta dos elementos considerados inquietantes e inexplicáveis na literatura. De acordo com Roas (2002), o sobrenatural ilustra-se a partir de figuras como o duplo e de ações tais quais as viagens no tempo. A fim de entendermos melhor o vínculo do Romantismo com os elementos do fantástico, traçaremos seu percurso entendendo que essa escola literária foi deveras importante para seu nascimento.

Sobre o Romantismo, de acordo com Falbel (1985):

O período que se estende de 1770 a 1848 é agitado incessantemente por revoluções [...] Boa parte das nações europeias acabam por adotar as formas governamentais republicanas que substituem os Estados monárquicos absolutistas. Tais revoluções se alastrariam inevitavelmente a outros continentes, encontrando solo fértil nas colônias espanholas da América e outras regiões do continente europeu. (p. 24.)

O Romantismo foi um movimento marcado historicamente por revoluções, e é nesse contexto que essa escola se insere, o que ajuda a explicar o seu caráter inovador.

Sobre o surgimento dessa escola literária, situa-nos, com mais precisão, García Lopez (1996):

O Romantismo propriamente dito nasce na Alemanha e na Inglaterra por volta de 1800 e chega logo na França, onde não triunfa definitivamente antes de 1830 [...] Na Espanha é introduzido lentamente; a partir de 1814 começa a difundir-se [...] mas a vitória da nova escola não ocorre até 1835 [...]. (p. 470)⁸⁴

Assim, o Romantismo começou sua expansão mundial a partir da Alemanha e da Inglaterra, e posteriormente se difundiu em outros países, tendo chegado até outros continentes, como a América. Essa escola literária demorou a realmente fazer parte da sociedade espanhola, que experienciou um Romantismo mais tardio.

Ainda segundo García Lopez (1996): “[...] o início da fase verdadeiramente romântica da literatura espanhola coincide com o final da etapa absolutista e a volta dos emigrados espanhóis entre 1832 e 1834” (p. 472).⁸⁵ Dessa maneira, também ocorrem grandes acontecimentos na Espanha, responsáveis pela chegada do Romantismo no país. García Lopez (1996) comenta que na Espanha o Romantismo se manteve, no geral, inserido nas tendências tradicionalistas, e apenas esporadicamente podia-se notar traços de rebeldia em suas manifestações.

García Lopez complementa salientando que: “A época romântica pode dar-se por finalizada até 1850, momento que as preferências passam a ser pelo Realismo”⁸⁶. (1996, p. 475). Essa época é marcada pela transição, quando o próprio Bécquer é inserido no que se denomina Pós-Romantismo espanhol.

Sobre as características do Romantismo e a razão, (que veremos depois ser de grande importância para o fantástico) Bornheim (1985) afirma que

Não é justo asseverar que os românticos desprezavam a razão: no máximo, a menosprezavam; o descaso completo à razão é incompatível com o seu sentido de totalidade, de integração harmonizadora. Mas, sem dúvida, o sentimento ocupa um lugar privilegiado na postura romântica. (p. 95)

⁸⁴ El Romanticismo propriamente dicho nace en Alemania e Inglaterra hacia 1800 y pasa luego a Francia, donde no triunfa definitivamente hasta 1830 [...] En España se introduce lentamente; a partir de 1814 comienza la difusión [...] pero la victoria de la nueva escuela no tiene lugar hasta 1835 [...]. (p. 470).

⁸⁵ [...] el comienzo de la fase verdaderamente romántica de la literatura española coincide con el fin de la etapa absolutista y la vuelta de los emigrados españoles entre 1832 y 1834. (p. 472)

⁸⁶ La época romántica puede darse por terminada hacia 1850, momento en que el gusto se orienta hacia el Realismo. (p. 475).

O artista romântico não desprezava completamente a razão, mas poderia, por vezes, deixá-la em segundo plano. Os românticos conviviam ainda que a contragosto com a razão, pois ao se desprezar por completo a racionalidade, abandona-se a completude, a totalidade das coisas. Com relação ao racionalismo relacionado ao fantástico, coloca Herrero Cecilia (2000):

Mesmo que seja certo que o relato fantástico constitui um desafio ao racionalismo do leitor por via da ficção literária, pensamos, no entanto, que seria algo mais que isso e que seu valor estético simbólico e iluminativo seria muito mais profundo e complexo [...]. Por outro lado, há que dizer que, ainda que seja verdade que o gênero fantástico começa a configurar-se como tal no final do século XVIII coincidindo com o apogeu do racionalismo, isto não significa que se trate de um triunfo da razão⁸⁷ [...]. (p. 29)

Assim, o fantástico, nascido na época do Romantismo, desafia, com suas narrativas, o racionalismo e traz consigo um acentuado valor estético.

De acordo com Bornheim (1985),

A partir do Romantismo começam a ser valorizados, de modo especialmente intenso, por exemplo, a Idade Média e aspectos não clássicos da Grécia antiga, para os quais os diversos classicismos e a busca de serenidade de Goethe não tiveram olhos. Valorizaram também a Ásia e sobretudo a Índia, dando início a uma atitude não apenas exterior, mas voltada, respeitosamente, para a cultura e para a religião dos países asiáticos”. (p. 106)

O Romantismo trouxe uma maior valorização para a Idade Média e a Grécia antiga; além de destacar também lugares como a Ásia, com ênfase na Índia. Inclusive, uma das lendas de Bécquer estudadas nessa tese se passa neste país: *El caudillo de las manos rojas*, lenda de cunho maravilhoso, ambientada na Índia e em países vizinhos.

O Romantismo foi uma escola literária inovadora, filha de revoluções e filosofias. Suas características são importantes, tanto para entendermos o fantástico, quanto para compreendermos alguns aspectos dos cinco contos de Bécquer que estudamos presentemente.

No capítulo intitulado “A personagem feminina: anjo e/ou demônio” trataremos mais questões acerca do Romantismo, pois enfocaremos uma figura de grande importância em suas temáticas: a mulher.

⁸⁷ Aunque sea cierto que el relato fantástico constituye un desafío al racionalismo del lector por la vía de la ficción literaria, pensamos, sin embargo, que es algo más que eso y que su valor estético de simbolización y de iluminación es mucho más profundo y complejo [...]. Por otro lado hay que decir que, aunque es verdad que el género fantástico empieza a configurarse como tal a finales del siglo XVIII coincidiendo con el apogeo del racionalismo, esto no significa que se trate de un triunfo de la razón [...]. (p. 29)

4.2 O fantástico

A partir de agora nos atentaremos para a compreensão do fantástico. Segundo Herrero Cecilia (2016), o fantástico se propõe a questionar os limites e as normas do que convencionamos como realidade, além de contestar leis pensadas pelos seres humanos como naturais. O fantástico traz tais questões em textos ficcionais que se prestarão a, por meio de um acontecimento inexplicável ou inquietante, subverter ou transgredir os esquemas usuais da vida cotidiana.

Traremos, a seguir, uma breve contextualização para marcar historicamente o aparecimento deste gênero.

De acordo com Roas (2001), na Espanha do século XIX, entre os anos de 1830 e 1840, o fantástico se consolidou. A partir de então, iniciou-se um longo período de maturidade dessa forma literária, o que se estendeu até, mais ou menos, 1914. Roas (2001) explica que os relatos dessa época são considerados marcantes para o estabelecido como fantástico moderno ou clássico.

Temos a consolidação do fantástico seguida por um período mais maduro, em que predomina o fantástico clássico ou canônico, que perdura por muitas décadas. Podemos considerar esse período como crucial para a existência e permanência do fantástico até os dias atuais, já que estas primeiras décadas “fixaram” o que seria o modo fantástico de operar.

Sobre a expansão do fantástico, interessa-nos também o que coloca Roas (2006) no trecho seguinte: “Pouco a pouco, o gosto pelo relato fantástico estendeu-se pela Espanha. Um dos primeiros testemunhos relevantes encontram-se em um breve texto [...] no *Correo Literario y Mercantil* de 1831”.⁸⁸ (p. 153). Percebemos que, mesmo lentamente, o fantástico passou a fazer parte do gosto literário espanhol. Seguindo por essa linha, continua Roas (2002): “O gosto pela literatura fantástica seguiu crescendo à medida que avançava o século XIX, tanto no que se refere à publicação de obras de autores espanhóis, quanto de traduções⁸⁹”. (p. 15). Logo, as obras fantásticas foram ganhando seu espaço, com obras espanholas e traduções vindas de outras localidades do mundo, que também produziam literatura fantástica em grande volume. É importante salientarmos que o contexto do fantástico espanhol nos interessa com mais destaque devido ao fato de que também estudamos um autor espanhol.

⁸⁸ Poco a poco, el gusto por el relato fantástico fue extendiéndose por España. Uno de los primeros testimonios de dicho interés lo encontramos en un breve texto [...] en el *Correo Literario y Mercantil* en 1831. (p.153)

⁸⁹ El gusto por la literatura fantástica siguió creciendo a medida que avanzaba el siglo XIX, tanto en lo que se refiere a la publicación de obras de autores españoles como de traducciones. (p. 15)

Novamente, segundo Roas (2006):

[...] a produção fantástica da segunda metade do século XIX manifesta uma característica comum, que supõe uma profunda renovação do gênero: o contínuo distanciamento da concepção romântica vinculada ao fantástico, que havia prevalecido durante a época anterior. Enquanto avança a segunda metade do século, os relatos fantásticos vão abandonando os ambientes românticos e vão acrescentando em seu lugar a presença da realidade da vida diária, o mundo do cotidiano. (p. 158)⁹⁰

Notamos, então, que, nos relatos fantásticos, passou-se a deixar de lado as ideias e concepções românticas (como se voltar para o passado, valorizar o medieval e os lugares remotos, além da imaginação e do universo onírico), para dar-se espaço à realidade e ao cotidiano. Desse modo, de romantizados, esses relatos começaram a ter características mais realistas seguindo as modificações das novas escolas literárias.

Sobre o fantástico no contexto espanhol, Herrero Cecilia (2000) comenta:

Ainda que o auge do conto fantástico na literatura espanhola atual deve-se em grande parte pela influência de certos escritores hispano-americanos (especialmente Julio Cortázar e também J. L. Borges, como veremos mais adiante), não se pode esquecer, no entanto, que o relato fantástico na Espanha tem também sua própria evolução relacionada com a imitação da novela gótica europeia, com a estética romântica (Bécquer) e com o conhecimento e a assimilação da estética do fantástico moderno (P. A. de Alarcón, E. Pardo Bazán, Valle- Inclán, etc.).⁹¹(p. 99)

Herrero Cecilia (2000), embora coloque os autores hispano-americanos como de grande influência para o fantástico espanhol, ressalta escritores que estabeleceram uma trajetória própria na Espanha, como o próprio Bécquer, que se destacou nesse quesito.

Ainda sobre Bécquer no contexto do fantástico espanhol, de acordo com Herrero Cecilia (2000):

Foi sem dúvida Gustavo A. Bécquer [...] o primeiro que consegue suscitar em língua espanhola uma atmosfera autenticamente fantástica fazendo interferir o sobrenatural e o racionalmente inexplicável em meio à vida comum, e possibilitando que os temas fantásticos se tornem críveis ou verossímeis para o leitor. Bécquer cultivou com

⁹⁰ [...] la producción fantástica de la segunda mitad del siglo XIX manifiesta una característica común, que supone una profunda renovación del género: el progresivo alejamiento de la concepción romántica de lo fantástico que había dominado durante el período anterior. A medida que avanza la segunda mitad del siglo, los relatos fantásticos van abandonando los ambientes románticos y van incrementando la presencia de la realidad de la vida diaria, el mundo de lo cotidiano [...]”. (p. 158)

⁹¹ Aunque el auge del cuento fantástico en la literatura española actual se debe en buena medida a la influencia de ciertos escritores hispanoamericanos (especialmente Julio Cortázar y también J. L. Borges, como veremos más adelante), no hay que olvidar, sin embargo, que el relato fantástico en España tiene también su propia evolución relacionada con la imitación de la novela gótica europea, con la estética romántica (Bécquer) y con el conocimiento y asimilación de la estética de lo fantástico moderno (P. A. de Alarcón, E. Pardo Bazán, Valle- Inclán, etc.). (p. 99)

brilhanço o gênero lenda [...] organizando suas narrativas em torno do tema da transgressão, no entanto, era um escritor de sensibilidade romântica e necessitava trazer como cenário em seus relatos, mundos medievais ou folclóricos, e rurais, e afastados do mundo contemporâneo.⁹²(p.100)

Herrero Cecilia (2000) coloca Bécquer como o primeiro escritor que trouxe o fantástico no bojo de uma lenda espanhola em prosa, tendo este inserido acontecimentos sobrenaturais e/ou inexplicáveis em relatos que traziam um mundo comum. Herrero Cecilia (2000) ainda destaca que, por ser Bécquer um autor de sensibilidade romântica, buscou trazer cenários que remetessem ao medieval e ao folclórico, conforme confirmamos pela leitura de lendas como *La cueva de la mora*, relato com cenário medieval.

Sobre o fantástico, Todorov (2003), é da opinião de que

Somos assim transportados ao âmbito do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (p. 30).

Para Todorov (2003) — a nosso juízo, um pouco restrito no tocante a esse gênero — o fantástico ocorreria a partir de uma hesitação, uma dúvida relativa a uma pergunta: “é sobrenatural ou não é?”, que restringiria, e muito, a sua existência. Ou seja, para o autor, o fantástico só se manteria em um conjunto de obras muito restrito, em que houvesse esse “Será?”. Um exemplo clássico de história que mantém tal hesitação é *The Monkey's Paw*⁹³ de W. W Jacobs. Resumidamente, a história trata sobre a família White que, em uma certa noite, recebe em sua casa o sargento Morris, um homem experiente que já havia viajado para muitos lugares distantes. O sargento-mor mostra-lhes um misterioso objeto trazido da Índia, que teria sido enfeitado por um faquir. Esse objeto, supostamente mágico, era uma pata de macaco mumificada, cuja magia poderia fazer com que três indivíduos diferentes pudessem realizar, cada um, três desejos; entretanto, o sargento, ao utilizar o objeto miraculoso, não obteve o que queria, na verdade, a experiência para ele parece ter sido terrível. O sargento chega a jogar a

⁹² Fue sin duda Gustavo A. Bécquer [...] el primero que logra evocar en lengua española una atmósfera auténticamente fantástica haciendo intervenir lo sobrenatural y lo racionalmente inexplicable en medio de la vida ordinaria, y haciendo que los temas fantásticos resulten creíbles o verosímiles para el lector. Bécquer cultivó con maestría el género de la leyenda [...] organizando sus narraciones en torno al tema de la transgresión, pero era un escritor de sensibilidad romántica y necesitaba escenificar sus relatos en un ámbito medieval o en un ámbito folclórico y rural alejado del mundo urbano contemporáneo. (p. 100).

⁹³ A mão do macaco, em português.

estranha pata no fogo, no entanto, o Sr. White a salva da destruição. Morris adverte-o por três vezes de que não use aquele objeto, mas, finalmente, acaba por ceder e ensina à família White a maneira correta de realizar um pedido: a pessoa que possuir a pata deve erguê-la e fazer o pedido em voz alta. O Sr. White diz ter tudo o que deseja e, por isso, não saberia muito bem o que pedir, mas aceita a sugestão do filho Herbert e pede duzentas libras, o que lhes permitirá quitar as prestações restantes da casa em que vivem. Depois, o Sr. e a Sra. White vão se deitar, Herbert fica ao lado do fogo e, em seguida, nota um semblante de macaco bastante realístico nas chamas crepitantes, mas ele apaga o fogo e vai dormir também. Logo cedo, no dia seguinte, os três membros da família (é interessante notar como o número três aparece com frequência) conversam de forma animada e descontraída sobre a possibilidade de terem o desejo concedido, e o filho sai logo depois para trabalhar. Mais tarde, os White recebem a visita de um representante da empresa *Maw and Meggins*, onde Herbert trabalhava, que traz terrível notícia: a morte trágica do filho do casal. O homem acrescenta que a empresa dará aos pais enlutados exatas duzentas libras pelos serviços prestados por Herbert. O casal obviamente fica profundamente abalado com a morte do filho e, posteriormente, os White sepultam o moço. Vários dias se passam então, o casal vive dias de tristeza e luto; e apenas uma semana após o enterro, o Sr. White desperta e escuta sua esposa chorando, ele então pede para que ela volte para a cama, mas ela se recusa, e, assim, logo ele volta a dormir até que a mulher o acorda, implorando para que ele faça um outro pedido para que o filho volte à vida. O Sr. White resiste e diz a ela que a morte de Herbert e as duzentas libras que receberam não tinham nada a ver com a pata do macaco. Ele, além disso, explica à esposa que não contara a ela antes, mas que Herbert ficara tão mutilado, que ele teve de identificar o corpo pelas roupas. A pobre mãe, porém, não o escuta e continua insistindo para que o esposo faça um pedido para que Herbert volte à vida. Mesmo sem estar convencido, o enlutado senhor faz o pedido, o segundo, e, enquanto esperam por algum acontecimento relativo ao pedido, a única vela acesa se apaga. Depois, o Sr. White ouve uma batida na porta e outra. Há ainda uma terceira batida e a Sra. White diz ser Herbert, que não havia retornado imediatamente após o desejo porque tivera de caminhar consideravelmente do cemitério até a casa. Ela tenta correr para abrir a porta, porém, o Sr. White implora para que a esposa não a abra, segurando-a, mas ela consegue se desvencilhar e desce as escadas. Enquanto ela luta para alcançar o ferrolho da porta, a batida torna-se ainda mais insistente. O Sr. White procura freneticamente a pata, que caíra no chão, e quando a sua esposa puxa o ferrolho, o Sr. White encontra a pata e faz o terceiro e último pedido, para que o filho retorne à sua condição de morto. A batida para e a Sra. White grita, enquanto isso, o Sr. White corre escada abaixo e constata que não há ninguém na rua:

As batidas pararam de súbito, embora o seu eco inundasse, ainda, a casa. Ouviu a cadeira sendo arrastada para trás e a porta abrir-se. Um vento frio encanou pelo vão das escadas, mas o longo e sonoro lamento de decepção e agonia da esposa deu-lhe coragem para descer até onde ela estava, e abriu a porta por trás dela. O lampião, que piscava em frente, mostrou-lhe a estrada, calma e deserta.⁹⁴ (JACOBS, 1981, p. 160)

Nesse conto não conseguimos ter certeza se houve ou não um acontecimento sobrenatural, pois o possível acontecimento fora da realidade não se comprova, o que abre espaço para uma eterna dúvida: a pata do macaco era mágica ou tudo fora mera coincidência? Não há como provar sua veracidade, pois Herbert não chega a ser visto; logo esta história se encaixaria perfeitamente na ideia de hesitação defendida por Todorov (2003), mas cabe salientar novamente que, sendo esse tipo de história bastante rara, essa classificação muito restringiria a área de atuação do fantástico. Mas isso somente seria um problema se realmente fosse possível classificar o fantástico apenas desta forma. Como, porém, vemos com os estudos de teóricos como os de Roas (2001; 2002; 2006; 2011; 2013) e Herrero Cecilia (2000; 2016), o fantástico abrange muitos acontecimentos sobrenaturais (os ambientados em mundos que imitam o nosso).

Enfim, não concordamos com a classificação de Todorov (2003) nesse caso, por ser muito restritiva, acreditamos que relatos em que ocorram eventos sobrenaturais em um espaço que imite o nosso mundo, sejam fantásticos, conforme Roas (2001; 2002; 2006; 2011; 2013) e Herrero Cecilia (2000; 2016). Além dos contos de Bécquer estudados nessa tese, o conto *El libro de arena* (1999)⁹⁵, de Jorge Luis Borges, escritor argentino, traz claramente acontecimentos que podem classificá-lo como fantástico. Trazemos, a seguir, um breve resumo do conto.

A história começa em um apartamento na rua Belgrano. O narrador, que mora sozinho, garante-nos que a história é verdadeira. Os eventos principais iniciam-se quando o livro de areia chega às mãos do narrador por meio de um homem descrito como pobre, decente e vestido de cinza, natural de Orkney, na Escócia. O narrador o identifica como um vendedor de Bíblias, que possuía algumas de origem e qualidade interessantes, a princípio, o vendedor não desperta seu interesse, visto que o narrador já possuía muitas Bíblias. Porém, quando o vendedor lhe mostra o livro de areia e lhe diz que se trata de um livro infinito, que não tem a primeira nem a última página, o narrador se interessa. O livro é tão misterioso que não se sabe, nem mesmo,

⁹⁴ The knocking ceased suddenly, although the echoes of it were still in the house. He heard the chair drawn back and the door opened. A cold wind rushed up the staircase, and a long, loud wail of disappointment and misery from his wife gave him courage to run down to her side, and then to the gate beyond. The streetlamp flickering opposite shone on a quiet and deserted road. (JACOBS, 1902, p. 40)

⁹⁵ O livro de areia, em português.

quando foi escrito ou editado. Depois de verificar que o homem de cinza está decidido a vendê-lo para ele e que veio a sua casa exclusivamente para esse fim (a conversa entre eles não dura uma hora, parece que o vendedor quer se desfazer do livro), ele lhe oferece sua última aposentadoria e uma Bíblia muito preciosa herdada de seus pais, escrita por John Wiclif, e, como o vendedor comprara o livro de areia apenas por algumas rúpias em Bikanir (Índia), o negócio é fechado. Para o novo dono do livro, o objeto torna-se uma obsessão, e ele finalmente descobre que o que o vendedor dizia era verdade, o livro de areia não tinha começo nem fim, nem ordem aparente. Ele não consegue dormir por causa do misterioso livro e acaba ficando abalado psicologicamente. Ele conclui, então, que o livro é monstruoso, um objeto de pesadelo. E, conseqüentemente, pensa em queimar o objeto inexplicável, mas tem medo, porque tem receio de que o livro queime para sempre e sufoque o planeta de fumaça (já que é um livro infinito, talvez sua combustão fosse também, infinita). É então que o desesperado homem tem uma ideia: deixar o livro na Biblioteca Nacional (ele já havia trabalhado lá). O narrador se aproveita de um descuido dos funcionários da biblioteca, e, propositalmente, perde o livro entre tantos outros. Ele se sente melhor sem ele, mas sua intenção é a de, por via das dúvidas, nem passar na rua da biblioteca, nova morada do temível livro.

O conto apresenta um livro impossível de existir pelas leis do nosso mundo, objeto que, ainda assim, inexplicavelmente, existe, segundo nos confirma o narrador. Temos como palco o nosso mundo, e esse ambiente é invadido pela existência de um objeto inacreditável, o livro de areia. Para Todorov (2003), este conto não seria fantástico, pois nele não há hesitação: naquele espaço ficcional, o livro incrível simplesmente existe. Já, segundo Roas (2001; 2002; 2006; 2011; 2013) e Herrero Cecilia (2000; 2016), há o estabelecimento do fantástico, pois o livro é um objeto que não segue as leis de nosso mundo, mas está inserido nele. Herrero Cecilia (2016), coloca, inclusive, que os contos de Borges são uma mistura de fantástico, metafísico e alegórico. Ainda que não concordemos com Todorov (2003), respeitamos muito esse e outros estudos do autor, que deu larga contribuição aos estudos do fantástico literário.

Ainda acerca das referências históricas relacionadas ao fantástico, Roas (2006) coloca que a produção fantástica espanhola da segunda metade do século XIX traz uma característica comum que prevê uma renovação do gênero, que seria uma maior presença nas narrativas, do mundo cotidiano e, como consequência, os relatos fantásticos vão abandonando os ambientes românticos. Roas (2002) explica que essa transformação só chegaria ao ápice a partir da popularização dos contos de Edgar Allan Poe, pois, Poe dá em suas obras um particular tratamento para o fantástico, potencializando as dimensões interiores e os elementos científicos.

Essa modernização que Poe faz em sua obra alia-se aos postulados do Realismo e do Naturalismo, que começam a destacar-se a partir de 1870.

Implementar a presença do mundo cotidiano foi uma grande realização do fantástico, o que permitiu que ele fosse e continuasse atual, pois lidou com os medos das pessoas comuns, aproximando-se delas. Como leitoras, as pessoas poderiam identificar-se com os relatos e, por viverem no mesmo mundo em que se passam as histórias, elas poderiam sentir algum tipo de temor, ou seja, sentir empiricamente os efeitos do fantástico.

Por meio do discurso do texto construído pelo narrador, tentar-se-á seduzir e persuadir o leitor da narrativa fantástica, conforme elucida Herrero Cecilia (2000). O narrador usará tais recursos para que esse leitor abandone o seu ceticismo racionalista e aceite adentrar na dimensão do sobrenatural, ou para que ao menos duvide do que é considerado racional no mundo real. Para obter o que pretende, segundo explica Herrero Cecilia (2000), o autor, por meio do narrador de cada texto, empregará argumentos que pareçam suficientemente convincentes, atrativos, ou, pelo menos, sugestivos, tendo mesmo que seduzir o leitor. A interpretação desses argumentos não ocorrerá apenas na esfera cognitiva, segundo Herrero Cecilia (2000), mas terá também importância a sensibilidade do leitor. Assim, nas narrativas de Bécquer somos seduzidos pelo narrador, persuadidos a adentrar no mundo de suas lendas, nas quais acontecimentos fantásticos são comuns e, mesmo, esperados, pelo leitor que já conhece um pouco de sua obra em prosa.

Segundo Herrero Cecilia (2000) o fantástico pode ser considerado um gênero literário, com suas próprias normas e convenções. O estabelecimento do fantástico ocorreria graças à tensão existente entre o racionalismo e o romantismo (ou seja, basicamente entre razão e sentimentalismo), criando, a partir desses elementos, suas próprias características. Ou seja, o fantástico se apoiaria no racional, e traria elementos subjetivos também, criando um espaço literário onde há o crível e o acontecimento que romperia com a realidade por não ter sua existência comprovada em nosso mundo.

O fantástico mostra-se bastante abrangente, ao contrário do que dizia Todorov (2003) que o definia mediante a hesitação, conforme vimos há pouco. Para outros teóricos, como Roas (2001; 2002; 2006; 2011; 2013) e Herrero Cecilia (2000; 2016), o fantástico traz um acontecimento sobrenatural que se passa no mundo que conhecemos por real, evento esse que não pode ser explicado racionalmente. Segundo Roas (2001), o fantástico inclui relatos em que o acontecimento fantástico é indiscutível (ou seja, o narrador do relato confirma que o acontecimento sobrenatural e/ou impossível pelas leis do nosso mundo ocorreu) e também

aqueles em que há uma ambiguidade impossível de ser resolvida (para Todorov só seria fantástica a última opção: quando houvesse hesitação).

Roas (2001) amplia mais a área de atuação do fantástico, explicando que o fantástico causa insegurança. Segundo ele, o fantástico seria “um fenômeno transtornador da estabilidade”, um fenômeno que nos faz deixar de ter segurança sobre o mundo real, colocando o leitor de frente com o desconhecido, com o sobrenatural, característica muito importante no estabelecimento do fantástico. Nesse momento esse leitor passará a se interrogar sobre o possível e o impossível e, dessa forma, sentirá insegurança, pois o conhecido por ele como mundo real foi posto à prova.

Herrero Cecilia (2000) explica que: “[...] para a mentalidade medieval, o fantástico é algo marginal e provisório, porque, em último caso, tudo está submetido ao poder divino e às leis sobrenaturais da Providência”. (p. 35)⁹⁶. O fantástico, assim, já aparecia antes da época do Romantismo. Porém, ocorria a explicação segundo as leis da religião, o que a colocava em primeiro plano em detrimento do possível gênero que veio a ser depois o fantástico. Herrero Cecilia (2000) também coloca que

O fenômeno de descobrimento do fantástico se produz precisamente no momento em que, dentro do panorama da evolução cultural e do pensamento, começa a triunfar o racionalismo ou a análise da razão crítica sobre as crenças, as tradições e as superstições. (p. 41)⁹⁷

Podemos concluir com essa citação que o racionalismo foi muito importante para o estabelecimento teórico do fantástico, assim como verificamos que era importante para o Romantismo, ainda que um pouco menos se comparado ao fantástico. Antes de o racionalismo ser importante, as superstições sempre acabavam por deixar os acontecimentos hoje considerados sobrenaturais como naturais e possíveis de serem explicados pelas crenças e religiões.

Para que essa questão do racionalismo fique mais clara, Roas (2011) nos explica, ao questionar:

Como pôde surgir a literatura fantástica em um ambiente aparentemente tão pouco satisfatório? Para responder a essa pergunta há que levar em consideração que ainda que o desenvolvimento do racionalismo tenha eliminado a crença no sobrenatural, isso

⁹⁶[...] para la mentalidad medieval, lo fantástico es algo marginal y provisional, porque, en último término, todo está sometido al poder divino y a las leyes sobrenaturales de la Providencia. (p. 35)

⁹⁷ El fenómeno de descubrimiento de lo fantástico se produce precisamente en el momento en el que, dentro del panorama de la evolución cultural y del pensamiento, empieza a triunfar el racionalismo o el análisis de la razón crítica frente a las creencias, las tradiciones, las supersticiones. (p. 41)

não culminou no desaparecimento da emoção produzida como encarnação estética do medo da morte e do desconhecido [...] A emoção do sobrenatural, desvinculada da vida, encontrou abrigo na literatura. (p. 17)⁹⁸

Dessa forma, percebemos que, apesar de a razão ter crescente valorização, o relato fantástico pôde florescer, pois, mesmo que se creia menos em alguma coisa, isso não significa não se escrever sobre ela; isso ocorre porque, nós, seres humanos, provavelmente nunca poderemos comprovar que esses seres não existem, além do que, possivelmente, nunca saberemos o que de verdade acontece após a morte. Logo, se possuímos todas essas dúvidas, é normal que sobre elas queiramos falar e mesmo, escrever. Como o próprio termo já nos sugere, não se conhece algo tido como “desconhecido”. Além disso, como, em realidade, o sentimento com relação ao sobrenatural, não deixou de existir, é por causa desses anseios, medos e desconfianças que o fantástico continua atual nos dias de hoje, mesmo com toda a tecnologia e descobertas científicas.

Segundo Roas (2011),

[...] as regularidades que fazem parte do nosso cotidiano levaram-nos a estabelecer expectativas em relação ao real e sobre elas temos construído uma convenção implicitamente aceita pela sociedade. Traçamos limites que nos separam do desconhecido, do ameaçador, onde vivemos mais ou menos cómodos [...] Nós [...] necessitamos singularizar a realidade, delimitar nosso mundo para podermos funcionar dentro dele. (p. 34-35)⁹⁹

Dessa forma, o mundo, suas regras, trazem-nos expectativas acerca da realidade, ideias aceitas por sociedades inteiras com relação ao que seria real ou não. Assim, com limites muito bem traçados, sentimo-nos seguros, desde que não quebrems ditas regras, que não permitamos uma ruptura. O relato fantástico coloca o ser humano frente a frente com aquilo já estabelecido antes como impossível.

O fantástico se utiliza do real para que posteriormente possa romper com ele, transgredir o código anteriormente estabelecido. Busca situar o leitor em um lugar incerto, onde ele sinta insegurança, pois, o mundo que conhecia e entendia como real, está sendo desconstruído, pouco

⁹⁸ ¿Cómo pudo surgir la literatura fantástica en un ámbito aparentemente tan poco idóneo? Para responder a esta pregunta hay que tener en cuenta que si bien el desarrollo del racionalismo eliminó la creencia en lo sobrenatural, ello no supuso la desaparición de la emoción que producía como encarnación estética del miedo a la muerte y a lo desconocido [...] La emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura. (p. 17)

⁹⁹ [...] las regularidades que conforman nuestro vivir diario nos han llevado a establecer unas expectativas en relación a lo real y sobre ellas hemos construido una convención tácitamente aceptada por la sociedad. Hemos trazado unos límites que nos separan de lo desconocido, de lo amenazante, entre los que vivimos más o menos cómodos [...] Nosotros [...] necesitamos acotar la realidad, delimitar nuestro mundo para poder funcionar dentro de él. (p. 34-35)

a pouco, ou mesmo, de uma vez. Algumas realidades, inclusive, aproximam-se no presente século do que pensávamos como impossível e sobrenatural, como os avanços científicos (máquinas modernas, curas para doenças, novas revelações sobre o universo). Faz-se nítida toda a atualidade e necessidade de pensarmos o fantástico, o que torna atual, até mesmo, a característica ameaçadora desse gênero.

Ainda, quanto ao fantástico, Herrero Cecilia opina que

O gênero fantástico, aberto ao Sobrenatural (sem explicação racional) e situado no mundo real da racionalidade “horizontal”, vai colocar em cena, dentro do mundo elaborado pela criação literária, o conflito da dualidade que se movimenta na interioridade da alma do homem moderno para poder buscar um efeito saudável de catarse pelo caminho da “estranheza inquietante” [...] o fenômeno fantástico rompe ou quebra com os esquemas racionais e o leitor precisa encontrar ou deduzir um tipo de explicação que possa dar uma resposta a sua inquietação ou a sua angústia diante do inexplicável. (2000, p. 18)¹⁰⁰

No fantástico, de acordo com Herrero Cecilia (2000), há o estabelecimento do nosso mundo, esse, porém, está aberto ao sobrenatural. Esse fenômeno não pode ser explicado racionalmente, e o leitor se vê obrigado, então, a encontrar uma explicação que acalme ou domestique a sua inquietação, uma vez que esse acontecimento, que foge às leis da natureza, traz consigo a angústia, devido ao fato de que o ser humano sempre busca a lógica, de uma forma ou de outra, mesmo que seja uma lógica que varie de pessoa para pessoa e mesmo de cultura para cultura (as lendas e superstições diferem em cada região do mundo, ainda que encontremos muitas que dialoguem). Isso se explica pelo que coloca novamente Herrero Cecilia (2000): “O homem moderno considera a si mesmo como artesão ou construtor de sua própria história, apoiando-se para isso no poder da razão, da ciência e da técnica¹⁰¹”. (p. 60).

Seguindo por essa linha de pensamento: “[...] o fantástico além disso, e ao mesmo tempo, cria uma dúvida sobre este tipo de realidade, instala-a em seu estatuto fictício, mediante um tipo de subversão. O leitor encontra-se desorientado, perdido, sem sua pureza ou fé inocente em uma origem reconhecível das coisas”. (BELLEMIN NOEL, 2001, p. 110)¹⁰². Assim,

¹⁰⁰ El género fantástico, abierto a lo Sobrenatural (inexplicable racionalmente) e inscrito en el mundo real de la racionalidad ‘horizontal’, va a poner en escena, dentro del mundo elaborado por la creación literaria, el conflicto de la dualidad que se agita en la interioridad del alma del hombre *moderno* para poder buscar un efecto saludable de catarsis por el camino de la ‘inquietante extrañeza’ [...] el fenómeno fantástico rompe o choca con los esquemas racionales, y el lector necesita encontrar o deducir un tipo de *explicación* que pueda ofrecer una respuesta a su inquietud o a su angustia ante lo inexplicable. (p. 18)

¹⁰¹ El hombre moderno se considera a sí mismo como artesano o constructor de su propia historia apoyándose para ello en el poder de la razón, de la ciencia y de la técnica. (p. 60)

¹⁰² [...] lo fantástico además, y al mismo tiempo, crea la duda sobre este tipo de realidad, la instala en su estatuto ficticio mediante una especie de subversión. El lector se encuentra desorientado, desnortado, desposeído de su pureza y de su fe inocente en un origen reconocible de las cosas. (p. 110)

segundo Bellemin Noel (2001), em algumas obras temos acontecimentos que, no nosso mundo, são considerados sobrenaturais, mas que, naquela obra, são aceitos com total naturalidade. Porém, nos relatos fantásticos, o acontecimento não é tão facilmente aceito: duvida-se dele, muitas vezes, até o final do relato, pois o acontecimento em evidência inquieta, choca, assusta; o leitor, surpreso, vê o mundo que conhece como real, ser assaltado por aquilo que sempre acreditou ser mentira ou crendice popular, ou mesmo por algo que nunca nem mesmo cogitou.

Segundo Herrero Cecilia (2000):

[...] o relato fantástico pode ser mais do que puramente um jogo de ficção, porque se não tivesse uma projeção esclarecedora sobre as aspirações e interrogações mais profundas do ser humano [...] não poderia corresponder à expectativa de “fazer-se atraente” para o leitor e de despertar nele a inquietação diante do narrado e a identificação com o narrador ou com a personagem. (Herrero Cecilia, p. 31)¹⁰³

Assim, o relato fantástico vai além do “jogo ficcional”, pois traz consigo uma profunda inquietação, da qual o leitor participará, seja identificando-se com o narrador, seja fazendo uma troca com uma personagem da história.

Roas coloca que “Definitivamente, o fantástico — por meio de vampiros, fantasmas, duplos, e o restante de seres e temas do imaginário sobrenatural — tem relação com os medos coletivos que atingem os seres humanos, com tudo o que foge aos limites da razão”. (2011, p. 92)¹⁰⁴. O fantástico nos intimida com uma diversidade de seres que nós, sendo humanos, tememos, e temos medo porque suas existências poderiam ameaçar as nossas, posto que esses seres escapam a uma explicação racional, pois não pertencem ao mundo a que nos acostumamos a habitar e a pensar que conhecemos, por uma série de motivos; são, enfim, criaturas perigosas para a manutenção de nossa integridade física e mental.

Os relatos fantásticos são, por esse viés, algo maior do que simplesmente ficção. Eles resgatam os medos e as questões mais profundas do ser humano, problemáticas que, muitas vezes, as pessoas têm medo de confrontar. Conforme Herrero Cecilia (2016) explica, a transgressão narrada nos textos fantásticos contribui para que sejam exploradas situações existenciais e psíquicas, para propor interrogações sobre os mistérios da vida e da morte e para abordar as complexidades da identidade do ser humano.

¹⁰³ [...] el relato fantástico puede ser algo más que un juego de ficción pura, porque si no tuviera una proyección iluminadora sobre las aspiraciones e interrogantes más profundos del ser humano [...] no podría responder al reto de *hacerse atractivo* para el lector y de suscitar en él la *inquietud* ante lo narrado y la identificación con el narrador o con el personaje. (p. 31)

¹⁰⁴ En definitiva, lo fantástico — a través de vampiros, fantasmas, dobles y el resto de figuras y motivos del imaginario sobrenatural — tiene que ver con los miedos colectivos que atenazan a los seres humanos, con todo aquello que escapa a los límites de la razón. (p. 92)

O fantástico na literatura é atrativo para o leitor exatamente porque se constrói como sedutor para ele, trazendo temáticas que o ser humano teme e deseja ao mesmo tempo. Dessa maneira, esse leitor terá a possibilidade de se identificar com algo na história, pois sendo uma criatura humana não é imune às interrogações universais sobre sua própria natureza, o que, é claro, variará um pouco de leitor para leitor, pois esses pertencerão a culturas, etnias e, mesmo, momentos históricos distintos.

Ainda, segundo Herrero Cecilia (2000), nos relatos fantásticos procura-se oferecer respostas interessantes às possíveis perguntas que o leitor implícito possa fazer. Para isso, muitas vezes, os autores tentam fazer com que quem está lendo identifique-se com as personagens e, desse modo, busque respostas para o fenômeno sobrenatural evidenciado em cada história. Para que o autor possa efetuar esses efeitos comunicativos, ele buscará a originalidade nos temas fantásticos e desenvolverá as estratégias narrativas que considerar mais efetivas.

Segundo Roas (2013):

[...] o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo no qual se desenvolve a história, em muitas ocasiões se torna vago e impreciso quando enfrenta a descrição dos horrores que tomam esse mundo, e não pode fazer outra coisa além de utilizar recursos que tornem mais sugestivas possíveis, suas palavras (comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar tais horrores a algo que o leitor seja capaz de imaginar [...]. (p. 65)

O narrador de um texto fantástico precisa fazer com que o narrado seja possível de ser imaginado pelo leitor. Para isso, ele utiliza-se de estratégias como o uso de metáforas, comparações e neologismos. Obviamente, não se cria algo completamente novo nessas narrativas, pois sempre se depende de referentes existentes no nosso mundo. Por exemplo, pensemos no caso dos vampiros: são criaturas humanoides, porque se assemelham fisicamente aos seres humanos, pois até mesmo, na maioria das descrições feitas sobre eles, foram pessoas comuns antes de serem transformados; eles possuem também, em alguns casos, a capacidade de se metamorfosearem em morcegos, animais que também existem em nosso mundo. No vampiro em forma humanoide acrescentam-se características (como presas pontiagudas, orelhas mais compridas, pele pálida) que o elevam a um outro patamar (de vampiro), porém, ao refletirmos, percebemos que o vampiro é apenas um ser humano modificado, o que ocorre com outras criaturas sobrenaturais, como o zumbi. Ou seja, o vampiro e outras criaturas sobrenaturais não foram criados livremente, sem base alguma. Essa é uma estratégia bastante usada em relatos que utilizam o sobrenatural, como, por exemplo, os fantásticos e os

maravilhosos. Até porque, não há como descrever o inimaginável, exatamente por ele ser impossível de ser imaginado. É necessário que o narrador descreva um ser ou uma situação que possam ser imaginadas pelo leitor.

O que Roas (2013) indica é que algumas descrições em narrativas fantásticas podem ficar vagas e imprecisas pelo fato de que o narrador deve situar seu relato em um mundo que seja exatamente como o nosso, entretanto, nesse mesmo mundo, ocorrerão acontecimentos fora da normalidade, que precisarão de outras estratégias para serem assimilados pelo leitor (como o já citado uso de metáforas e outras figuras de linguagem).

Tudo isso ocorre porque a linguagem e a realidade possuem relações complexas, o que o fantástico deixa em evidência, pois, ao tentar representar o impossível, vê-se com dificuldades no plano linguístico, já que o que não existe deve ser nomeado e explicado a partir de palavras que já existam.

Sobre as diferenças com relação ao fantástico contemporâneo, esclarece Roas (2011) que

Provavelmente a diferença essencial entre o fantástico do século XIX e o fantástico contemporâneo pode expressar-se desta forma: o que caracteriza este último é o aparecimento do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, mas sim para propor a possível anormalidade da realidade, para revelar que nosso mundo não funciona como acreditamos. (p. 107)¹⁰⁵

Dessa forma, embora no fantástico contemporâneo tenhamos uma ocorrência considerada anormal, esse acontecimento não será compreendido como sobrenatural. O que será feito é de alguma forma evidenciar para o leitor que não sabemos tudo sobre o nosso mundo e que, assim, o “sobrenatural” pode funcionar como algo natural. Temos então uma nova característica do gênero fantástico, atributo este que provará ser muito importante: a presença do cotidiano. Um grande nome para essa época contemporânea para o fantástico é Julio Cortázar.

Temos também a existência dos relatos fantásticos lendários, os quais intensificam características de realidade: “Com tal termo identifico aqueles contos fantásticos que desenvolvem uma lenda tradicional ou que imitam este gênero popular, intensificando seu

¹⁰⁵ Quizá la diferencia esencial entre lo fantástico del siglo XIX y lo fantástico contemporáneo podría expresarse de este modo: lo que caracteriza a este último es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, para revelar que nuestro mundo no funciona como creíamos.

componente sobrenatural [...] para convertê-la em um verdadeiro conto de terror.¹⁰⁶(Roas, 2002, p.12).

Nos relatos fantásticos lendários, temos o desenvolvimento de uma narrativa baseada em uma lenda ou em uma história que remeta a uma história dessas, mesmo que essa lenda não exista. Nesses relatos temos a intensificação do componente sobrenatural (pois o que se explica é que aquele fato realmente ocorreu), para que, assim, a sensação de medo possa ser maior, pois está mais ligado à realidade do que uma obra que se baseia inteiramente na ficção. É o que vemos nos relatos, em sua maioria fantásticos, de Gustavo Adolfo Bécquer.

Assim, é importante sabermos quais das lendas de Bécquer são fantásticas. Sebold (2018) nos aponta as quatorze lendas que segundo ele — e concordamos com ele —, possuem o fantástico como característica: *La cruz del diablo* (1860), *La ajorca de oro* (1861), *El monte de las Ánimas* (1861), *Los ojos verdes* (1861), *Maese Pérez el organista* (1861), *Creed en Dios* (1862), *El miserere* (1862), *El Cristo de la Calavera* (1862), *El gnomo* (1863), *La cueva de la Mora* (1863), *La promesa* (1863), *La corza blanca* (1863), *El beso* (1863) e *La rosa de Pasión* (1864). De todas essas lendas, notamos que, entre aquelas que estudamos, apenas *El caudillo de las manos rojas* não aparece, mas, como já mencionamos anteriormente, esta recebe uma classificação mais aproximativa quanto ao maravilhoso.

Por conseguinte, percebemos o fantástico como um gênero que nasceu em uma época de predomínio do Romantismo e que vem evoluindo com os séculos, reinventando-se com a mudança dos tempos, mantendo-se atual, e, logo, lidando com as diferentes angústias e medos do ser humano. Segundo Herrero Cecilia (2016), o fantástico traz uma estética aberta e flexível na qual cabem textos com variados temas que possibilitam explorar o que há de inquietante na misteriosa realidade da vida, percebida tanto pela imaginação, quanto pela consciência e espírito humanos.

4.3 O maravilhoso

Trataremos agora do maravilhoso, que estabelece relação com o fantástico, diferindo deste em uma característica essencial: o *status* de realidade. Contrastando o fantástico com o maravilhoso, percebemos que, enquanto no fantástico existe questionamento à realidade, e surpresa e ruptura com ela, no maravilhoso temos algo bastante distinto. Segundo Roas (2001),

¹⁰⁶ Con dicho término identifico aquellos cuentos fantásticos que desarrollan una leyenda tradicional o que imitan este género popular, intensificando su componente sobrenatural [...] para convertirla en un verdadero cuento de miedo. (p. 12)

crítico que também traz contribuições para este termo literário, dentro dos parâmetros físicos que estabelecem o maravilhoso, não existem motivos para questionamentos, com o que simplesmente aceitamos tudo quanto acontece da maneira como ocorre. Logo, na literatura maravilhosa, aceitamos os fatos como verossímeis, pois compreendemos que, naquele espaço ficcional, as leis do nosso mundo não têm valor, exatamente porque aquele mundo da narrativa em questão é um desconhecido para nós, com regras próprias.

Interessa, pois, lembrarmos o que seria o sobrenatural, dado que é a partir dele que criamos mundos insólitos. Segundo Volobuef,

Por sobrenatural entendem-se aqui seres (fadas, vampiros, homens invisíveis), objetos (varinhas mágicas, poções do diabo, máquinas que permitem viajar no tempo) e acontecimentos (transformações de príncipes em sapos, aparições de fantasmas, viagens ao centro da Terra), cuja existência e natureza transgridem as leis naturais e físicas conhecidas e aceitas pelo leitor. (1993, p. 99)

Assim, o sobrenatural traria a transgressão de nossas leis com acontecimentos que não consideramos possíveis. No mundo maravilhoso, esses acontecimentos não possíveis para nossa realidade são aceitos e são reais em seu palco ficcional.

De acordo com Batista (2007):

O Maravilhoso é o gênero em que, ao ordenar o sólido e o insólito, ou seja, o natural e o sobrenatural, num universo não distintivo, amalgama ordens diversas numa construção em que o diferente torna-se igual pela não aceitação de um mundo desvinculado do deficiente, formando assim uma realidade homogênea, cosmogônica. (p. 49)

O maravilhoso, assim, concilia o natural e o sobrenatural, unindo ordens diversas, formando uma nova realidade, um mundo novo, desvinculado do divino.

O que entendemos por maravilhoso hoje, conforme elucida Nogueira (2007), foi recorrente no período medieval, época em que o homem, com suas várias crenças, principalmente religiosas, convivia harmoniosamente com acontecimentos insólitos, sem que houvesse necessidade de recorrente questionamento.

O maravilhoso tem como “ancestrais” os contos populares, que já continham em si o que entendemos como sobrenatural. De acordo com Frye (2000), os contos populares:

[...] formam um *continuum* com outras formas literárias. Sabemos vagamente que a história de Cinderela foi recontada centenas de milhares de vezes na ficção da classe média e que quase todo *thriller* que vemos é uma variante de Barba Azul. Mas raramente se explica por que mesmo os maiores escritores se interessam por esses contos [...] Os escritores se interessam pelos contos populares pela mesma razão que

os pintores se interessam por arranjos de naturezas-mortas: porque ilustram princípios essenciais de narração. O escritor que os usa tem então o problema técnico de fazê-los suficientemente plausíveis ou verossímeis para um público sofisticado. (2000, p. 35)

Os contos populares são importantes por ilustrarem princípios essenciais de narração, elementos que permanecem, que continuam sendo considerados importantes. Histórias como *Cinderela* e *Chapeuzinho Vermelho* têm muitas versões e, de alguma forma, continuam interessando e cativando escritores e leitores. É a esses contos que acabamos denominando contos de fadas.

O conto de fadas foi de importância crucial para o que estabelecemos hoje como maravilhoso. Segundo Herrero Cecilia: “O século XVII francês redescobre o maravilhoso popular com o gênero dos contos de fadas, reunidos por Charles Perrault; [...] enquanto isso, na Espanha, aparecem romances e contos relacionados ao fantástico.”¹⁰⁷. (2000, p. 36). Herrero Cecilia (2000) cita o redescobrimento dos contos de fadas e o aparecimento das histórias fantásticas, o que nos faz perceber um gosto pelo sobrenatural nessa época, em países europeus. Podemos pensar que, desde então, essas histórias não deixaram mais de ser escritas e popularizadas.

Segundo Coelho (1991), se qualquer conto de fadas constitui um conto maravilhoso, nem sempre, no entanto, um conto maravilhoso é um conto de fadas. Pode haver ou não a presença de fadas, mas sempre haverá o maravilhoso: os seus argumentos estão desenvolvidos dentro da magia feérica, que engloba reis e rainhas, príncipes e princesas, além de, fadas, bruxas, anões, metamorfoses e objetos mágicos.

Ainda, segundo Coelho (1991), o conto de fadas expressa os obstáculos ou provações que precisam ser vencidos, como um rito de iniciação, para que, assim, o herói alcance uma realização pessoal, seja esta pelo encontro de si mesmo ou mesmo pelo encontro com uma princesa, que personifica um ideal a ser alcançado.

No maravilhoso, temos narrativas que, sem a presença de fadas, desenvolvem-se no cotidiano mágico, e então teremos a presença de animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, bruxas e outras criaturas. Logo, nos contos de fadas, temos a presença de fadas e um tempo que não era determinado, ou seja, datado. Não se buscava nessas histórias marcar o período em que ocorriam; enquanto, no conto maravilhoso

¹⁰⁷ El siglo XVII francés redescubre lo maravilloso popular con el género de los cuentos de hadas recogidos por Charles Perrault [...] mientras que en España aparecen novelas e historias que tienen relación con lo fantástico. (p. 36)

propriamente dito, temos seres mágicos e tempo determinado, ou seja, um tempo mais bem delimitado.

Herrero Cecilia (2000) confirma nossas colocações, acrescentado outras:

Nos contos e nas lendas populares e nos chamados contos de fadas ocorrem eventos e aparecem seres sobrenaturais que agem fora dos esquemas do que entendemos como racional ou como comum (animais que falam, objetos com vida própria, etc.) e que têm um poder mais ou menos mágico [...] Os leitores aceitam a dimensão do maravilhoso e do sobrenatural sabendo que é algo *falso*, e a relação deles com o mundo comum não lhes causa nenhuma surpresa nem lhes representa uma inquietação especial. ¹⁰⁸(p. 76).

Nos contos de fadas e em lendas populares dão-se acontecimentos que fogem à realidade que se conhece, e que possuem suas próprias leis, além do mundo real, do lugar familiar conhecido por nós, seres humanos: é um mundo à parte. Nesses relatos, acontecimentos tidos como irrealis para nós, são vistos com naturalidade pelos leitores, que já conhecem as regras desse jogo: já sabem que estão lidando com outro mundo, que possui outras leis, outro modo de funcionamento.

Na narrativa maravilhosa, estamos diante de um mundo inventado, há o estabelecimento de uma realidade para este espaço, as leis desse mundo maravilhoso não são as leis conhecidas por nós, portanto, não se deve questionar se, por exemplo, uma bruxa for uma das personagens ou mesmo, a personagem principal, ou se alguém puder ficar invisível. Esse mundo, não sendo o nosso, não deve ser questionado quanto a sua verdade, e também não devemos temê-lo, pois não seremos atingidos por seus acontecimentos. Segundo Roas (2011):

O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado no qual os confrontos básicos que estabelecem o fantástico (possível/impossível, normal/extraordinário, real/irreal) não se apresentam: encantamentos, milagres, metamorfoses, tudo é possível dentro dos parâmetros físicos desse espaço maravilhoso, o que justifica que as personagens — e o narrador — assumam aquilo que acontece sem questioná-lo. Porque é algo normal, natural. E, por sua vez, o leitor aceita isso também, pois não há nada no texto que o obrigue a confrontar o que ocorre com sua própria experiência do que é real: os espaços nos quais se ambientam os contos de fadas ou *O senhor dos anéis* são mundos autônomos que não colocam em questão nossa noção de realidade. Não há neles possibilidade de transgressão nem, portanto, efeito fantástico sobre o receptor. (p. 47)

¹⁰⁹

¹⁰⁸ En los cuentos y leyendas populares y en los llamados cuentos de hadas aparecen acontecimientos y seres supranaturales que actúan fuera de los esquemas de lo racional o de lo ordinario (animales que hablan, objetos con vida propia, etc) y que tienen un poder más o menos mágico [...] Los lectores aceptan la dimensión de lo maravilloso y de lo supranatural sabiendo que es algo **falso**, y su relación con el mundo ordinario no les causa ninguna sorpresa ni les plantea ninguna inquietud especial. (p. 76)

¹⁰⁹ El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (posible/imposible, ordinario/extraordinario, real/irreal) no se plantean: encantamientos, milagros, metamorfosis, todo es posible dentro de los parámetros físicos de ese espacio maravilloso, lo que justifica que los personajes — y el narrador — asuman lo que ocurre sin cuestionarlo. Porque es algo normal, natural. Y, a

Por conseguinte, no texto maravilhoso, não temos os confrontos existentes no relato fantástico, pois não questionamos a realidade, porque aquele é um espaço no qual tudo pode acontecer. Esses acontecimentos devem ser sentidos com naturalidade, pois segundo as regras daquele lugar fictício, aquela ocorrência sobrenatural é considerada normal. Apenas podemos questionar o que realmente conhecemos, ou seja, o nosso próprio mundo.

De acordo com Todorov (2003), no maravilhoso, os elementos sobrenaturais são aceitos porque são tratados como se fossem naturais. O autor estabelece tipos de maravilhoso, que segundo ele, seriam: 1- Maravilhoso hiperbólico: o mais próximo da realidade, parecendo mais um exagero do real; 2- Maravilhoso exótico: acontecimentos sobrenaturais são narrados como sendo naturais; 3- Maravilhoso instrumental: apresenta aperfeiçoamentos técnicos impraticáveis na época, mas pensados como possíveis; 4- Maravilhoso científico: se assemelha à ficção científica, com o sobrenatural explicado racionalmente, mas a partir de leis que a ciência do momento ignora.

Volobuef (1993) também menciona importantes tipos de maravilhoso, que seriam, entre outros, o conto de fadas que já mencionamos, além da literatura de horror e da ficção científica. Roas (2001) chama essa literatura de horror de “história de terror” e explica que o principal objetivo dessas narrativas é causar medo ao leitor, incluindo nessa categoria histórias sobre psicopatas, sobre catástrofes naturais e, até mesmo, sobre ataques de diversas espécies de animais. E, segundo Herrero Cecilia (2000), a ficção científica seria um tipo de texto que extrapolaria o poder da razão, criando um mundo imaginário que poderia ser real em um futuro mais ou menos próximo de nós. A ficção científica ofereceria ao seu leitor relatos que antecipariam acontecimentos, apoiando-se nas inúmeras possibilidades que a ciência vem trazendo, especialmente desde o século passado.

Voltando ao maravilhoso, para Marinho (2009), “O maravilhoso vai determinando uma estrutura narrativa peculiar, sedimentada na magia e em um mundo de ilusões que recorta a realidade, rearticulando-a de maneira singular”. (p.29). O maravilhoso, assim, criaria uma nova realidade, modificando-a singularmente.

O maravilhoso também se manifesta comumente no mundo cinematográfico, com filmes com essa temática. Segundo Marinho (2009), o maravilhoso é inaugurado no cinema

su vez, el lector lo acepta también porque no hay nada en el texto que le obligue a confrontar lo que en él sucede con su propia experiencia de lo real: los espacios en los que se ambientan los cuentos de hadas o *El señor de los Anillos* son mundos autónomos que no ponen en cuestión nuestra noción de realidad. No hay en ellos posibilidad de transgresión ni, por tanto, efecto fantástico sobre el receptor. (p. 47)

com Georges Méliès, assim como o cinema fantástico. Nesse cinema pioneiro, efeitos de surpresa, metamorfoses e elementos dos sonhos foram privilegiados.

Para Todorov (2003), a partir do momento que existe uma explicação, saímos do universo do fantástico. Se optarmos por dizer que determinado acontecimento pode ser explicado racionalmente, entramos no campo do estranho e, se esse acontecimento é explicado como sobrenatural, adentramos o campo do maravilhoso.

Enfim, para nós, a partir de todas as leituras, o maravilhoso ocorre quando o mundo retratado claramente tem outras leis que não as nossas: é um outro mundo, onde simplesmente aceitamos os acontecimentos sem questioná-los, como em *El caudillo de las manos rojas*, em que deuses aparecem e mandam representantes e castigos, seguindo as próprias leis de seu universo.

4.4 O fantástico e o maravilhoso nos cinco contos escolhidos

São fantásticos quatro dos cinco contos sobre os quais nos debruçamos para defender a atual tese, assim como demonstramos citando Sebold (2018). Apenas *El caudillo de las manos rojas* pertence ao gênero do qual acabamos de tratar: o maravilhoso. Podemos considerar que nos cinco contos ocorrem eventos que fogem ao comum, ao verossímil e ao esperado.

Traremos as pré-análises, que vinculam as lendas às suas respectivas classificações, assim como fizemos no capítulo inicial, em que trouxemos em ordem alfabética seus resumos e algumas considerações.

Assim iniciamos com o conto *El beso*, narrativa em que o acontecimento fantástico inicial é bastante sutil (quando pensamos no mais comum nos contos de Bécquer). Nele, a mulher é uma estátua extraordinariamente bela, e é exatamente essa extraordinária beleza que motiva os eventos fantásticos, pois é sua presença que instaura o clima sobrenatural, ainda que o evento principal (o golpe contra o comandante francês) tenha sido dado pelo marido, que também é estátua de pedra. Se o comandante francês não houvesse primeiramente sido seduzido pela estátua da mulher, não teria recebido a agressão mortal no final da narrativa.

No trecho do conto, selecionado abaixo, percebemos como a estátua parece viva e, ao mesmo tempo, como sua beleza aparenta ser real e inumana, o que contribui com o estabelecimento do sobrenatural no conto e, logo, do fantástico:

Você não pode imaginar nada parecido, aquela visão noturna e fantástica, desenhada confusamente na penumbra da capela, como aquelas virgens pintadas em vidros coloridos [...] Seu rosto oval, onde se via impresso o selo de uma ligeira e espiritual

palidez, suas feições harmoniosas cheias de uma doçura suave e melancólica, sua palidez intensa, as linhas puras de seu esbelto contorno [...] seu vestido branco flutuante, me lembraram daquelas mulheres que eu sonhei quando eu era quase uma criança. Imagens castas e celestes, objeto quimérico do amor vago da adolescência! Vi-me como o brinquedo de uma alucinação [...] Ela permanecia imóvel. Eu imaginava, vendo-a tão diáfana e luminosa que não era uma criatura terrena, mas um espírito que, usando por um momento a forma humana, desceu no raio da lua [...].¹¹⁰ (2010, p. 378-379)

O comandante francês vê-se completamente seduzido pela beleza feminina que vê na estátua (que ele demorou a descobrir não ser uma mulher humana realmente), tamanha a semelhança da estátua com uma mulher verdadeira, e, além disso, o ainda mais relevante para explicar as ações do francês: ela é belíssima! E quem golpeia o comandante é o marido, embora seja a sua mulher quem primeiramente o seduz, uma mulher-estátua, que inicia os eventos sobrenaturais da narrativa em questão. O comandante francês também, como Fernando de *Los ojos verdes*, é punido por sua transgressão, podemos pensar, até mesmo, que ele foi morto, pois pela descrição feita pelo narrador no final do conto, ele sangrava muito.

Este outro trecho de *El beso* é interessante, pois prenuncia o fantástico:

A noite havia chegado sombria e ameaçadora; o céu estava coberto de nuvens da cor de chumbo; o ar, que zumbia encarcerado nas estreitas e retorcidas ruas, agitava a claridade moribunda das luzes nos retábulos ou fazia estremecer com um chiado agudo as ventoinhas de ferro das torres.¹¹¹(2010, p. 381-382)

Percebemos uma atmosfera ameaçadora e um céu escuro; a claridade é moribunda, os chiados nas ventoinhas das torres, agudos, numa interessante escolha de adjetivos que nos leva a ter a sensação de falta de segurança, além de uma possível impressão de que algo de sobrenatural pode acontecer.

Em *El beso* temos o fantástico conforme coloca Roas (2001; 2002; 2006; 2011; 2013) e Herrero Cecilia (2000; 2016): ocorre um evento sobrenatural, não explicável pelas leis do nosso mundo, em um palco ficcional que imita o mundo real. Até podemos dizer que ocorre hesitação, conforme Todorov (2003), no entanto, essa hesitação se mantém até o final do conto e depois

¹¹⁰No podéis figuraros nada semejante, aquella nocturna y fantástica visión que se dibujaba confusamente en la penumbra de la capilla, como esas vírgenes pintadas en los vidrios de colores [...] Su rostro ovalado, en donde se veía impreso el sello de una leve y espiritual demacración, sus armoniosas facciones llenas de una suave y melancólica dulzura, su intensa palidez, las purísimas líneas de su contorno esbelto [...] su traje blanco flotante, me traían a la memoria esas mujeres que yo soñaba cuando casi era un niño. ¡Castas y celestes imágenes, quimérico objeto del vago amor de la adolescencia! Yo me creía juguete de una alucinación [...] Ella permanecía inmóvil. Antojábaseme, al verla tan diáfana y luminosa que no era una criatura terrenal, sino un espíritu que, revistiendo por un instante la forma humana, había descendido en el rayo de la luna [...]. (2010, p. 378-379)

¹¹¹La noche había cerrado sombría y amenazadora; el cielo estaba cubierto de nubes de color de plomo; el aire, que zumbaba encarcerado en las estrechas y retorcidas calles, agitaba la moribunda luz del farolillo de los retablos o hacía girar con un chirrido agudo las veletas de hierro de las torres. (2010, p. 381-382)

se desfaz, com o golpe dado pela estátua masculina contra o comandante francês. Nesse momento, percebemos que o sobrenatural realmente estava acontecendo, pois, uma estátua golpeia violentamente um homem, o que, em nosso mundo, não seria um evento justificável pelas leis que o governam.

A próxima lenda, *El caudillo de las manos rojas*, como já dissemos anteriormente, é uma narrativa que se insere no gênero maravilhoso.

No trecho a seguir, temos uma mostra de elementos maravilhosos, pois o ancião que aconselha Pulo, recebe informações diretamente de um deus, no caso Vichenú, que conta ao sábio idoso a história de Pulo, antes mesmo de o príncipe contá-la:

— Na última noite, quando o sono desceu sobre as pálpebras dos mortais, eu velava. Um rumor monótono elevou-se em graus a partir do fundo da água sagrada [...] Uma quantidade de ar frio e silencioso veio da parte leste, ondulou as ondas e tocou a ponta de suas asas úmidas na minha testa [...] meus nervos saltaram e gelou-se a medula dos meus ossos; aquele sopro era de Vichenú [...] senti sua mão direita, pesada como um mundo, descansar no meu ombro, enquanto ele me contava ao meu ouvido a sua história.¹¹². (p. 132)

A presença do deus nesta parte da história é bastante sutil, mas fica bem mais clara depois, nas aparições que ele faz a Pulo.

Outro deus que aparece bastante na história e que assim reforça seus elementos maravilhosos é Schiwen, o deus antagonista e irmão de Vichenú e que, desde o princípio da história, nutre sentimentos negativos contra Pulo. No trecho a seguir, Schiwen pede ao Sonho, seu filho, que seja o mensageiro de sua ira: “Meu filho — diz Schiwen para o Sonho — desça até a terra e seja o mensageiro da minha ira¹¹³”. (2010, p. 142).

Schiwen, um deus — e aqui percebemos mais uma indicação de que o conto em questão é maravilhoso —, descobre rapidamente ter Pulo descumprido sua promessa e começa sua vingança a partir de seu mensageiro, o Sonho, aqui também uma personagem (o que no mundo que entendemos por real, não seria algo aceitável, mas no mundo maravilhoso, o sonho pode ser personificado sem causar ruptura com a realidade).

Outro trecho que nos faz pensar no maravilhoso é este: “[...]o que mais lhe traz assombro é a visão do cadáver ensangüentado do tigre estremeando, e pouco a pouco,

¹¹² — En la pasada noche, cuando el sueño había descendido sobre los párpados de los mortales, yo velaba. Un sordo rumor se elevó por grados del fondo del agua sagrada [...] Una manga de aire frío e silencioso vino de la parte de Oriente, rizó las ondas y tocó con la punta de sus húmedas alas mi frente [...] mis niervos saltaron y se heló el tuétano de mis huesos; aquel sopro era el aliento de Vichenú [...] sentí su diestra, tan pesada como un mundo, descansar sobre mi hombro, en tanto que me contaba al oído tu historia¹¹². (2010, p. 132)

¹¹³ Hijo mío — dice Schiwen al Sueño —, baja a la tierra y sé el mensajero de mis iras. (2010, p. 142)

perdendo suas formas primitivas, ir tomando, graças a uma transformação inconcebível, as formas de uma serpente”.¹¹⁴ (2010, p. 148). Um tigre se transforma em uma serpente, isso acontece devido à decisão de Schiwen de castigar Pulo. Esse acontecimento não deve chocar o leitor, devido ao fato de que no mundo de *El caudillo de las manos rojas*, deuses interferem diretamente na vida das personagens, dessa forma, o leitor não precisa fazer grandes questionamentos quanto a um acontecimento sobrenatural. Além disso, quem lê o conto já imaginava que algo terrível aconteceria, pois, é esclarecido na história, o fato de o deus pretender castigar Pulo. No máximo, podemos pensar que existe surpresa para a personagem Pulo-Dheli (e não para os leitores). E, além do mais, Pulo logo soluciona o mistério da transformação do tigre em serpente (ele compreende mais aquele mundo do que nós, pois vive nele): “— Já não tenho nenhum tipo de dúvida — exclama —. Schiwen deseja minha morte. Reconheço nesse réptil o ministro da sua ira, Oh! Se eu fosse um deus para lutar com os deuses! [...]”¹¹⁵. (2010, p. 148). Ao mesmo tempo, ele sente nesse trecho, a própria impotência de lutar contra um deus; no entanto, o jovem príncipe não fica chocado com sua descoberta, pois no mundo em que ele vive aquilo é natural, tratando-se este, assim, de um mundo que se explica pelas leis do maravilhoso.

Outro elemento maravilhoso do conto é a aparição de Vichenú para Pulo:

Vichenú com as costas cobertas com um manto de peles, o arco ainda esticado e a aljaba de flechas de diamante por cima do ombro, está ao seu lado, de pé. A testa do deus toca as nuvens, e sua sombra é imensa, como a que o Himalaia lança sobre as planícies quando o sol está escondido nos confins do oceano. ¹¹⁶(2010, p. 149)

Este deus é retratado como de estatura bastante elevada, possivelmente para mostrar sua superioridade com relação a Pulo, que era mortal. Sua sombra é inclusive comparada a do Himalaia, o que demonstra sua imensidão e mesmo sua distância da humanidade, que, diante dele, é pequena, frágil e inferior.

E a seguir, o último trecho escolhido por nós para comprovar a classificação do conto como maravilhoso, aquele em que figura o corvo mágico enviado por Vichenú para auxiliar Pulo:

¹¹⁴ [...] lo que más asombro le causa es el ver el sangriento cadáver del tigre estremecerse, y poco a poco, perdiendo sus primitivas formas, ir tomando, merced a una inconcebible transformación, las de una serpiente. (2010, p. 148)

¹¹⁵ — Ya no me queda ningún género de duda — exclama —. Schiwen desea mi muerte. Reconozco en ese reptil al ministro de su cólera, Oh! Que no fuera yo un dios para luchar con los dioses! [...]. (2010, p. 148)

¹¹⁶ Vichenú, cubiertas las espaldas con un manto de pieles, el arco tendido aún y el carcaj de las flechas de diamante sobre el hombro, está a su lado, de pie. La frente del dios toca a las nubes, y su sombra es inmensa, como la que arroja el Himalaya sobre las llanuras al ocultarse el sol en los confines del Océano. (2010, p. 149)

Três séculos se passaram, no final dos quais, retornando ao meu antigo eu, o deus me perguntou: O que você quer? [...] E fui um homem imortal e infalível; vivi no mundo, regenei as sociedades, escrevi leis e ..., o pagamento de minhas vigílias, das minhas preocupações e do meu amor foi tal, que pedi para voltar a ser corvo, e embora depois de me julgar na morte, os homens me fizeram justiça, estou aqui, sou um corvo e serei um corvo até a consumação dos séculos.¹¹⁷ (2010, p. 163)

A ave conta a Pulo que, depois de ser criado por Vichenú, foi inclusive homem por longo tempo, mas depois, por decisão própria, voltou a ser corvo. Esse corvo é como um ajudante mágico, um ser que não seria aceito em nosso mundo, mas que o é no mundo em que a narrativa se ambienta.

Assim, pudemos comprovar com esses trechos do texto que *El caudillo de las manos rojas* é um conto maravilhoso, pois o mundo retratado nessa história tem suas próprias leis, distintas das do mundo que conhecemos como real. Nesse mundo, conversar e estar com deuses é considerado normal, assim como a existência de seres tal que um corvo inteligente, que inclusive já foi homem, além de, claro, o fato de que um assassinato nesse mundo pode manchar com sangue as mãos de seu assassino.

Na próxima lenda, *El monte de las ánimas*, Beatriz, a prima vaidosa e fútil, participa do primeiro indício de sobrenatural no conto: ela é vítima de tormentos muito vívidos, que se iniciam de maneira explicável e vão tornando-se cada vez mais difíceis de serem justificados pelas leis do nosso mundo:

Primeiro umas e logo as outras mais próximas, todas as portas que davam passagem para seu quarto iam batendo uma após a outra; umas com um ruído abafado e grave, outras com um lamento longo e lancinante. Depois, silêncio. Um silêncio cheio de rumores estranhos, o silêncio da meia-noite; com um murmúrio monótono de água distante; o longínquo ladrar de cães; vozes confusas; palavras incompreensíveis; ecos de passos que vão e vêm; o farfalhar de roupas que se arrastam; suspiros que se abafam; respirações fatigadas que quase se sentem; estremecimentos involuntários que anunciam a presença de algo que não se vê, mas que se nota sua aproximação na escuridão.¹¹⁸ (2005, p. 111-113, tradução de Antonio Roberto Esteves)

¹¹⁷Tres siglos transcurrieron, al cabo de los cuales, volviéndome a mi antiguo ser, el dios preguntóme: ¿Qué quieres? [...] Y fui hombre inmortal e infalible; viví en el mundo, regeneré las sociedades, escribí leyes y ..., el pago de mis vigílias, de mis afanes y de mi amor fue tal, que pedí volver a ser cuervo, y aunque después de juzgarme en la tumba, los hombres me han hecho justicia, heme aquí que cuervo soy y cuervo seré hasta la consumación de los siglos. (p. 163)

¹¹⁸Primero unas y luego las otras más cercanas, todas las puertas que daban paso a su habitación iban sonando por su orden, éstas con un ruido sordo y grave, aquéllas con un lamento largo y crispador. Después silencio, un silencio lleno de rumores extraños, el silencio de la media noche, con un murmullo monótono de agua distante; lejanos ladridos de perros, voces confusas, palabras ininteligibles; ecos de pasos que van y vienen, crujir de ropas que se arrastran, suspiros que se ahogan, respiraciones fatigosas que casi se sienten, estremecimientos involuntarios que anuncian la presencia de algo que no se ve y cuya aproximación se nota no obstante en la oscuridad. (2005, p. 110-112)

A jovem começa ouvindo ruídos, que vão se intensificando e persistindo, ruídos variados e que parecem amedrontadores, toda uma atmosfera de sobrenatural vai se desenhando nesses primeiros momentos de pavor para Beatriz, que vai passando por uma noite cada vez mais terrível.

Posteriormente, a bela moça descobre em seu quarto o seu lenço azul ensanguentado, e sobrevém o questionamento: como ele foi parar lá, se Alonso ainda não retornara da busca? Não poderia haver uma explicação lógica para o evento? Depois da noite terrível que a moça passou, é fácil entender por que a explicação sobrenatural parece a mais óbvia, ou seja, pensar que o espírito do jovem deixara ali o símbolo do capricho da moça, o lenço que ela lhe fizera buscar. Além disso, é Beatriz, com sua maldade e vaidade, em grande parte, a responsável por Alonso sair na Noite de Finados (embora não possamos eximi-lo de sua parte de responsabilidade nessa ação, de que trataremos melhor no último capítulo).

Já não era mais uma ilusão: as cortinas de brocado da porta haviam roçado ao separar-se, e umas pisadas lentas soavam sobre o tapete [...] Algo se aproximava, se aproximava. Moveu-se, então, o reclinatório que estava à beira do seu leito. Beatriz lançou um grito agudo, e enrolando-se aos lençóis que a cobriam, escondeu a cabeça e conteve a respiração. (2005, p. 113, tradução de Antonio Roberto Esteves)¹¹⁹

Por esse trecho, comprovamos quão perturbadora foi a noite de Beatriz, que nesse momento já estava sendo castigada por sua vaidade e maldade. No seguinte, temos a descoberta feita por ela, da faixa azul:

Assim passou uma hora, duas; a noite, um século; porque aquela noite pareceu eterna para Beatriz [...] Já se dispunha a rir-se de seus temores passados, quando de repente um suor frio cobriu seu corpo; seu olhar desfigurou-se e uma palidez mortal descorou suas faces. Sobre o reclinatório viu, ensanguentada e rasgada, a faixa azul que tinha perdido no monte no dia anterior. ¹²⁰(2005, p. 115, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Quando Beatriz já achava graça dos próprios temores, eis que vem a terrível descoberta: ela encontra o lenço azul que Alonso fora buscar, e pior, manchado de sangue. E, no trecho que segue, chegam a notícia da morte de Alonso e a morte da vaidosa moça. O fato de Beatriz ver

¹¹⁹ Ya no era una ilusión: las colgaduras de brocado de la puerta habían rozado al separarse, y unas pisadas lentas sonaban sobre la alfombra [...] Y se acercaban, se acercaban, y se movió el reclinatorio que estaba a la orilla de su lecho. Beatriz lanzó un grito agudo, y rebujándose en la ropa que le cubría escondió la cabeza y contuvo el aliento. (2005, p. 112)

¹²⁰ Así pasó una hora, dos, la noche, un siglo, porque la noche aquella pareció eterna a Beatriz [...] Ya se disponía a reírse de sus temores pasados, cuando de repente un sudor frío cubrió su cuerpo, sus ojos se desencajaron y una palidez mortal descoloró sus mejillas: sobre el reclinatorio había visto, sangrenta y desgarrada, la banda azul que perdiera en el monte. (2005, p. 114)

a faixa, toda ensanguentada, confirma o que vinha se desenhando desde o começo da *leyenda*, a presença do sobrenatural, do fantástico, pois, conforme Roas (2001; 2002; 2006; 2011; 2013) e Herrero Cecilia (2000; 2016), quando o retratado como nosso mundo é invadido por acontecimentos inquietantes, que fogem à lógica, temos o estabelecimento do fantástico. Apenas Beatriz vê a faixa, não há menção de que os empregados que a encontraram morta tenham visto o objeto; porém, podemos pensar que isso se deve ao fato de a ênfase da narrativa estar concentrada em Beatriz; não temos o desenvolvimento de outras personagens, que não sejam Alonso e Beatriz. Além disso, o narrador nos informa que, um caçador que passou a noite no Monte das Almas Penadas, narrou, antes de morrer, ter visto, dando voltas ao redor de onde descansava o corpo de Alonso, uma jovem desesperada, que entendemos ser Beatriz.

Em *La cueva de la mora* temos uma bonita mulher humana, que termina a história como um fantasma. Assim, o conto leva o seu nome: “A gruta da moura”, sendo que a responsabilidade pelo sobrenatural e, logo, pelo fantástico, já está então em evidência no título: é a gruta da moura, não a do cristão. Ela é a responsável por tornar aquele lugar assombrado, como podemos comprovar no trecho abaixo, do começo da narrativa:

— Entrar na gruta da moura! Disse-me como que assombrado ao ouvir minha pergunta — Quem haveria de se atrever? O senhor não sabe que dessa gruta sai todas as noites uma alma penada?
[...] A alma da filha de um alcaide mouro que anda penando até hoje por estes lugares, e pode ser vista todas as noites, vestida de branco, sair dessa gruta para ir encher um jarro de água no rio. ¹²¹(2005, p. 225, tradução de Antonio Roberto Esteves)

A moura é descrita como uma alma penada, isto é, uma alma que não descansou, e que, para além de não estar em paz, normalmente é má. E mesmo a moura tendo sido descrita o tempo todo no conto como uma jovem boa, é ela quem recebe a fama de assombrar a gruta. Uma hipótese bastante plausível é isso ocorrer por ela não ser cristã, mesmo que o jovem que a amava a tenha batizado. Também é possível pensarmos que, por aquela gruta estar em território pertencente a seu pai, seria mais dela do que do amado cristão, que vaga com ela, mas não recebe a celebridade do título ou das menções.

O próximo trecho traz o momento em que a jovem moura e o cristão que a amava perdidamente são encontrados mortos: “No outro dia, o soldado que disparou a fecha encontrou um rastro de sangue à beira do rio, seguindo-o entrou na gruta, onde encontrou os cadáveres do

¹²¹Penetrar en la cueva de la mora! — me dijo, como asombrado al oír mi pregunta — ¿Quién había de atreverse? ¿No sabe usted que de esa sima sale todas las noches un ánima?
[...] — El ánima de la hija de un alcaide moro que anda todavía penando por estos lugares, y se la ve todas las noches salir vestida de blanco de esa cueva, y llena en el río una jarrica de agua. (2005, p. 224)

cavaleiro e sua amada, que ainda vem pelas noites vagar por estes lugares”.¹²² (2005, p. 233, tradução de Antonio Roberto Esteves). A moça, mesmo involuntariamente, traz a morte para o amado e para si mesma, tendo sido por causa da paixão que despertara no jovem que ele volta e tenta levá-la. A personagem feminina nesse conto, então, participa de um mecanismo de punição que não só atinge o moço cristão, mas também, ela. A jovem moura cujo nome não sabemos é a principal assombração da gruta, e literalmente encarna o sobrenatural, logo, o fantástico, conforme Roas (2001; 2002; 2006; 2011; 2013) e Herrero Cecilia (2000; 2016); os acontecimentos de *La cueva de la mora* não podem ser explicados pelas leis que governam nosso mundo e, assim, pertencem ao domínio do fantástico.

Em *Los ojos verdes*, a criatura caracterizada como mulher é um demônio que habita as águas e usa a beleza feminina para atrair suas vítimas: homens, que inevitavelmente se sentirão fascinados por sua forma física, com destaque para seus hipnóticos olhos. Assim, é, nessa história, a partir de sua presença, que temos o estabelecimento do fantástico. Fernando, o jovem apaixonado, questiona o objeto de sua paixão sobre ser correspondido e, também, sobre ela realmente ser uma mulher, ao que ela lhe lança outra questão: importaria se ela fosse um demônio?

O leitor pode ser surpreendido nessa passagem, pois poderia esperar que o demônio/mulher negasse veementemente ser um demônio, o que inicialmente não ocorre. Ela é um ser fantástico e deixa clara esta possibilidade, além de logo ressaltar ser uma criatura superior, dizendo-se um espírito puro. Além do mais, Fernando estar consciente de que sua amada pode ser um demônio não modifica seu destino, a provável morte:

A noite começava a estender suas sombras; a lua brilhava tremulante na superfície do lago [...] os olhos verdes brilhavam na obscuridade como o fogo-fátuo que corre sobre a superfície das águas pútridas ... “Venha! Venha!” Estas palavras zumbiam nos ouvidos de Fernando como um conjuro. “Venha!” A mulher misteriosa chamava-o ao borde do abismo onde estava suspensa e parecia oferecer-lhe um beijo ... Um beijo... E Fernando deu um passo na direção dela ... Outro mais. E sentiu uns braços delgados e flexíveis que se enrolavam em seu pescoço e uma sensação fria em seus lábios ardorosos. Um beijo de neve... E vacilou, perdeu pé e caiu na água com um ruído surdo e lúgubre.

As águas saltaram em chispas de luz e se fecharam sobre seu corpo. Seus círculos de prata foram se abrindo, se abrindo, até fenecer junto às margens.¹²³ (2005, p. 133, tradução de Antonio Roberto Esteves)

¹²²Al otro día, el soldado que disparó la saeta vio un rastro de sangre a la orilla del río, y siguiéndolo entró en la cueva, donde encontró los cadáveres del caballero y su amada, que aún vienen por las noches a vagar por estos contornos. (p. 233)

¹²³La noche comenzaba a extender sus sombras; la luna rielaba en la superficie del lago [...] los ojos verdes brillaban en la oscuridad como los fuegos fatuos que corren sobre el haz de las aguas infectas ... “Ven, ven...” Estas palabras zumbaban en los oídos de Fernando como un conjuro. “Ven ...”, y la mujer misteriosa lo llamaba al borde del abismo donde estaba suspendida, y parecía ofrecerle un beso ..., un beso...

Fernando literalmente caminha até sua morte. Essa mulher/demônio de Bécquer não poupa sua vítima, que muito provavelmente morre. Assim, além de ser responsável pelo estabelecimento do fantástico, a personagem feminina também funciona como mecanismo de punição para Fernando, que fora enfaticamente avisado de que não deveria adentrar a fonte dos Álamos. Segundo compreendemos do que colocam Roas (2001; 2002; 2006; 2011; 2013) e Herrero Cecilia (2000; 2016), eventos como os de *Los ojos verdes* são fantásticos por trazerem em suas narrativas elementos sobrenaturais, não passíveis de serem explicados pela razão. No caso de *Los ojos verdes* temos, ainda, uma criatura sobrenatural: o demônio/mulher que enfeitiça Fernando. É comum, segundo explana Roas (2011), aparecerem nesses relatos fantásticos seres como os dos contos de Bécquer: duplos, fantasmas e vampiros, além de muitos outros.

Essas mulheres sobrenaturais, não sendo humanas (até mesmo Beatriz, no final de *El monte de las ánimas*, é descrita como um espírito), marcam o estabelecimento do fantástico nas histórias. Nesses contos, o feminino é aproximado ao sobrenatural, de forma a mostrar a figura feminina como responsável pela punição destinada a uma personagem masculina. Seja essa mulher boa ou má, ela acaba por trazer o castigo ao homem, que, por amá-la, desafiou alguma lei ou tradição. Além disso, principalmente nos casos de *El beso*, *El monte de las ánimas* e *Los ojos verdes*, essa figura é mais voltada ao mal; enquanto em *La cueva de la mora*, a mulher, apesar de boa e virtuosa, ainda que não intencionalmente, acaba contribuindo para a morte daquele que a amava. De qualquer forma, sendo boa ou má, essa mulher sobrenatural causa prejuízos às personagens masculinas, pois, nas lendas de Bécquer, ocorre com frequência um esquema punitivo para aqueles personagens que cometem transgressões, principalmente as personagens masculinas. Por escolher a mulher em detrimento de religiões e tradições, o homem passa a merecer o castigo, que está também atrelado ao sobrenatural, e, logo, igualmente não só ao fantástico, como ainda no caso de *El caudillo de las manos rojas*, ao maravilhoso.

De alguma forma, desrespeitando tradições e religião (no caso dos contos, predominantemente a religião católica), a personagem masculina traz para si mesma a punição, a partir da personagem feminina à qual ele não pôde resistir e pela qual transgrediu leis, religiões e/ou tradições. Nesses contos, não há apenas a idealização da mulher com relação à beleza, como em *El beso*, há também a idealização da tragédia que ela traz consigo, inclusive, como já

Fernando dio un paso hacia ella..., otro, y sintió unos brazos delgados y flexibles que se liaban a su cuello, y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve ... y vaciló ... y perdió pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre.

Las aguas saltaron en chispas de luz y se cerraron sobre su cuerpo, y sus círculos de plata fueron ensanchándose, ensanchándose, hasta expirar en las orillas. (2005, p. 132)

destacamos, devido à visão misógina da época. E sua presença contribui também para os eventos sobrenaturais presentes nas histórias.

Assim, com trechos dos contos selecionados nesta tese, pudemos detalhar os momentos fantásticos e maravilhosos nos cinco relatos e estabelecer reflexões sobre eles, inclusive pré analisando algumas questões que veremos nos capítulos seguintes. Logo, concluímos nossa discussão acerca do fantástico e de suas vertentes, mas, sempre que necessário, retomaremos algumas questões já esclarecidas neste capítulo.

5 A PERSONAGEM FEMININA: ANJO E/OU DEMÔNIO

5.1 O “lugar” da personagem feminina nas lendas becquerianas

Em nossa tese é crucial a figura feminina delineada nas personagens femininas, pois é ela a responsável ou a responsabilizada, ainda que algumas vezes de forma indireta, pelas mortes de personagens masculinas nos cinco contos analisados em nosso trabalho. Logo, ela será a figura chave deste capítulo, no qual lidaremos com algumas considerações importantes para sua caracterização nos contos.

A título de contextualização com relação à misoginia de que temos tratado neste capítulo, trazemos um trecho de Mckee (1993):

Durante os últimos cinco mil anos, a maior parte das experiências das mulheres foi dominada pelo sistema de crença patriarcal. Essa tem sido a principal forma de pensamento que nos moldou, nos deu forma e originou o contexto mais amplo no qual temos vivido, pensado e sonhado [...] As mulheres tiveram suas vidas pessoais e coletivas construídas sobre essas crenças, e agora vivemos as consequências disto em nossas vidas cotidianas. (p. 264)

Com esse trecho percebemos que a construção da figura feminina há milênios foi e é feita de forma machista. Essa forma de pensamento logicamente influencia a literatura, devido ao fato de que os autores escrevem de acordo com as sociedades em que estão inseridos. Mesmo que possam inovar, estão circunscritos a suas épocas, países e distintas tradições e culturas.

A mulher vem sendo colocada em segundo plano desde a Pré-História, época de que temos poucas informações, e essas mínimas informações demonstram um papel secundário do sexo feminino, conforme nos confirma Querol (2005):

Desse modo, se o que nos interessa é saber qual foi o papel das mulheres na origem da humanidade e no desenvolvimento inicial das sociedades paleolíticas, a resposta mais verídica é: não se sabe e é bastante provável que nunca se chegue a saber. Entretanto, qualquer aluna ou aluno de Ensino Fundamental II e Ensino Médio responderia a essa pergunta quase sem vacilar porque leu sobre isso em seus livros e ouviu durante as explicações escolares; se recebeu educação católica mencionará Adão e Eva, às vezes criados iguais, e, por vezes, com Eva procedente de uma costela de Adão e criada para servi-lo e obedecê-lo. E se não, contará que primeiro apareceram os australopitecos, há quatro milhões de anos, e, posteriormente, há pouco mais de dois, apareceu o gênero *Homo* com os homens caçando e as mulheres cuidando dos filhos e esperando a chegada de seus homens com o alimento. Terão estudado em seus livros de História, de Ciências e de Filosofia, e terão assistido na televisão e nos documentários mais modernos, nas exposições e nas inúmeras obras de divulgação sobre evolução humana. E, provavelmente, não haverá dúvidas em suas respostas. Desmontar este sólido edifício não é fácil; mas faz-se necessário quando

comprendemos que nele se apoiam muitas das ideias ancestrais sobre a inferioridade *natural e inata* das mulheres¹²⁴. (p. 28)

Logo, percebemos por essa citação que ainda há muito terreno a ser percorrido para trazer maior igualdade, mesmo no ensino de História nas escolas. Até quando não temos o viés religioso (como nos casos de escolas católicas, por exemplo), há um claro desconhecimento e passividade diante das informações passadas, como o que se mantém até mesmo atualmente nos livros escolares sobre o papel da mulher nas primeiras sociedades pré-históricas, em que se propaga a ideia de que a mulher apenas permanecia obedientemente cuidando dos filhos enquanto os homens se arriscavam em tarefas mais perigosas e tidas por mais importantes, como caçar para o sustento de toda a tribo. Hoje temos novos estudos que demonstram a importância da mulher nessas sociedades, com o papel de coletora, por exemplo, pois, nem só de carne de caça viviam aqueles povos, cuja principal fonte de alimento, para alguns, inclusive, não era de origem animal. Enfim, há muita informação, conforme coloca Querol (2005), desconhecida por nós sobre essas sociedades iniciais; logo, deveria haver maior cuidado na sistematização das tarefas desempenhadas por cada gênero. Inclusive, uma informação científica recente coloca em perspectiva a questão de a mulher possuir tarefas mais leves nas sociedades iniciais. Haas et al (2020) trazem à tona uma descoberta importante sobre restos mortais de mulheres, encontrados nos Andes (Peru), em um cemitério humano de cerca de 9 mil anos. Foram encontradas ferramentas utilizadas para caça próximas de um corpo que descobriram ser feminino, além de outros 10 corpos femininos que também pareciam estar relacionados com ferramentas para caça, conforme elucida Haas et al (2020). O estudo sugere, assim, que essas mulheres pré-históricas, eram caçadoras. Descobertas como essa demonstram que a mulher pré-histórica, pelo menos de uma localidade, desempenhava tarefas por muito tempo consideradas masculinas, o que comprova o quanto são falsas as colocações sobre a fragilidade e a inferioridade da mulher.

¹²⁴ Así pues, si lo que nos interesa es saber cuál ha sido el papel de las mujeres en los orígenes humanos y en el desarrollo inicial de las sociedades paleolíticas, la respuesta más verídica es: no se sabe y es bastante probable que nunca se sepa. Sin embargo, cualquier alumna o alumno de ESO respondería a esa pregunta casi sin vacilar porque la ha leído en sus libros y la ha escuchado en las explicaciones escolares; si ha recibido educación católica hablará de Adán y Eva, tal vez creados iguales, tal vez Eva procedente de una costilla de Adán y creada para servirle y obedecerle. Y si no, contará que primero fueron los australopitecos, hace cuatro millones de años, y luego, hace poco más de dos, apareció el género *Homo* con los hombres cazando y las mujeres cuidando a sus crías y esperando la llegada de sus hombres con el alimento. Lo habrán estudiado en sus libros de Historia, de Ciencias y de Filosofía, lo habrán visto en la televisión y en los documentales más modernos, en las exposiciones y en las innumerables obras de divulgación sobre evolución humana. Y probablemente no habrá dudas en sus respuestas. Desmontar este sólido edificio no es fácil; pero resulta necesario cuando comprendemos que en él se apoyan muchas de las ideas ancestrales sobre la inferioridad *natural e innata* de las mujeres. (p. 28)

É importante também salientar que, conforme explica Querol (2005), as informações sobre a pretensa inferioridade feminina ficam praticamente cristalizadas na mente dos jovens, que não vacilam ou duvidam de tais informações e que podem manter a ideia do papel secundário da mulher na História por toda a vida, e, mesmo, propagar essas ideias para as novas gerações. Logo, a importância de estudos como os de Querol (2005) e os de Haas et al (2020) para esclarecer sobre o fato de que a mulher não é *naturalmente* inferior.

A situação em séculos anteriores era tal, que, segundo nos informa Querol (2005), até mesmo Darwin, juntamente com as excelentes contribuições sobre a teoria evolucionista, deixou como legado também a ideia da inferioridade da mulher com relação ao homem:

Darwin defendeu que a caça, praticada exclusivamente pelos homens, era tão difícil e complexa e obrigava a tamanha coordenação e entendimento, que provocou ou causou o desenvolvimento da inteligência humana (do homem), enquanto as mulheres, esperando passivamente a chegada dos homens com os alimentos de carne, não contribuíram em nada para com esse desenvolvimento. Fica claro que o autor, como qualquer outro ser humano, não possui outra forma de explicar o mundo do que a própria de seu momento e cultura; ele observa as mulheres — a sua principalmente; Darwin foi um homem muito caseiro — afastadas no âmbito doméstico, pouco inteligentes ou empreendedoras, pequenas e fracas, submissas e prudentes, ou seja, da forma como foram educadas pela classe burguesa vitoriana, e decide imaginar que todas essas *qualidades* das mulheres são tão antigas quanto a própria humanidade, tendo sido formadas nos primeiros tempos e sendo, portanto, *naturais e permanentes*.¹²⁵(p. 30).

Assim as mulheres, por supostamente não saírem para caçar os animais para alimentação de todos, foram excluídas de aperfeiçoar a própria inteligência, segundo acreditava Darwin, o que mantém a ideia de que as mulheres são inferiores, e agora de um ponto de vista científico, além do religioso, do qual falaremos com mais detalhes ainda neste capítulo. Claro que não podemos nos esquecer de que Darwin e todas as pessoas que viveram naquela época, foram criadas de forma a pensar que isso era algo natural, assim como Bécquer traz ideias misóginas em seus contos por estar vinculado ao próprio momento histórico. Enfim, a partir da ideia da evolução pela caça, um dos trabalhos mais significativos sobre a origem e a evolução das espécies acabou por manter um preconceito antigo com relação às mulheres.

¹²⁵ Darwin, defendió que la caza, llevada a cabo exclusivamente por los varones, era tan difícil y compleja y obligaba a tanta coordinación y entendimiento, que provocó o causó el desarrollo de la inteligencia humana (del varón), mientras que las mujeres, esperando pasivas la llegada de los hombres con los alimentos cárnicos, no contribuyeron en nada a ese desarrollo. Está claro que este autor, como cualquier otro ser humano, no tiene otra forma de explicar el mundo que la propia de su momento y su cultura; él observa a las mujeres — la suya principalmente; Darwin fue un hombre muy casero — aisladas en el ámbito doméstico, poco inteligentes o emprendedoras, pequeñas y débiles, sumisas y prudentes, o sea, tal cual las ha educado la clase burguesa victoriana, y decide imaginar que todas esas *cualidades* de las mujeres son tan antiguas como la propia humanidad, se formaron en sus primeros tiempos y son, por lo tanto, *naturales y inamovibles*. (p. 30).

É curiosa a questão sobre a carne, pois ela está mais relacionada ao masculino, tendo até mesmo a teoria de Darwin dado respaldo a ela. Adams (2018) explica a relação estreita entre o machismo e o consumo da carne de animais, que vem de milênios e que relaciona a carne à força, vitalidade e masculino e os vegetais à fraqueza, debilidade e feminino. Ainda que não seja este o ponto central deste capítulo ou desta tese, é importante compreendermos como são mantidas as ideias machistas em nossa sociedade. Tanto isso ocorre que Adams (2018) expõe o fato de que os homens, quando vegetarianos, sofrem mais preconceito do que as mulheres ao adotarem este estilo de vida, pois são considerados “menos” homens do que aqueles que consomem carne.

Voltando à questão da “inferioridade feminina”, por muito tempo defendida, Querol (2005) nos traz peculiar informação:

[...] quando, a finais do século XIX se discute nos fóruns acadêmicos a já citada *questão da mulher*, quer dizer, se a mulher tem direito a uma educação igual à do homem, o assunto da inferioridade servirá para justificar posturas tão extremas como aquela expressada por M. de la Revilla, crítico da *Revista Contemporánea*, no seu artigo “La emancipación de la mujer”, de 1879: “Não há educação que possa igualar cérebros que pesam 1262 gramas com outros que pesam 1410¹²⁶”. (p. 32).

Em finais do século XIX (o que, assustadoramente, não faz muito tempo), defendia-se a ideia de que a mulher era biologicamente inferior ao homem, e, assim, era um desperdício gastar recursos com sua formação, pois, pelo que se depreende da citação acima, a mulher tinha até mesmo o cérebro reduzido. Depois de séculos explicando o lugar menor dispensado à mulher pela religião, a ciência, que poderia trazer uma nova maneira de encarar o sexo feminino, utiliza o mesmo procedimento. É claro que, com a evolução científica isso mudou, mas é assustador pensar que, em fins do século XIX, ainda se defendiam teses como essas, da mesma forma que nos choca pensar que, há menos de 150 anos, existia escravidão regulamentada, também com explicações “científicas” acerca da pretensa inferioridade do negro com relação ao homem branco.

Segundo Nigro e Chatagnier (2015):

Anterior à década de 1960, o gênero caracteriza-se como discussão acerca das alegadas diferenças entre homens e mulheres. À mulher cabia ocupar o privado, cuidar

¹²⁶ [...] cuando a finales del siglo XIX se plantea en los foros académicos la ya citada *cuestión de la mujer*, es decir, si tiene ésta derecho a una educación igual a la del varón, el asunto de la inferioridad servirá para justificar posturas tan extremas como la expresada por M. de la Revilla, crítico de la *Revista Contemporánea*, en su artículo “La emancipación de la mujer”, de 1879: “No hay educación que pueda igualar cerebros que pesan 1262 gramas con otros que pesan 1410”. (p. 32).

da casa e dos filhos; ao homem abarcar o todo: no privado ser o suporte da família, no público ter vontade, opinião, emprego, direito de voto, entre outros”. (p. 16)

Historicamente, homens e mulheres possuem diferentes funções na sociedade. Hoje, isso vem sendo repensado; as mulheres, ainda mais marginalizadas por seu sexo, tentam buscar espaços mais igualitários dentro da sociedade. Contudo, se nos reportarmos à época do autor cujos contos estudamos, concluiremos logo que, em seu tempo, a mulher ocupava largamente o que Nigro e Chatagnier (2015) denominam como privado. A própria escola romântica mostra assumir essa concepção ao privilegiar uma mulher bela e distante, pois realmente a relação era distante, isto é, ela estava circunscrita a seu espaço doméstico, sem conviver com os homens de maneira igual, nem participar do que era considerado importante. Assim, temos inúmeros exemplos na história do lugar que foi e ainda é o “lugar” destinado à mulher na sociedade, e que, conseqüentemente, era o “lugar” das personagens femininas becquerianas, principalmente o das humanas (Beatriz de *El monte de las ánimas*, a jovem moura de *La cueva de la mora* e Siannah de *El caudillo de las manos rojas*).

Beauvoir (1970) defende a ideia de que a humanidade é masculina. A mulher é sempre definida e pensada em relação ao homem, não se constituindo assim como um ser autônomo. Ela é o inessencial perante o essencial, coloca Beauvoir (1970). É considerada realmente mulher na sociedade patriarcal, apenas a mulher que se submete ao homem.

Segundo Morant (2005):

Hoje estamos em condições de compreender melhor o motivo das coisas terem ocorrido assim além de como começaram a mudar. Podemos percorrer o caminho andado na construção de uma historiografia que denominamos *História das mulheres*, que não se constituiria antes de um longo debate e aprendizagem não isenta de conflitos¹²⁷ [...]. (p. 7-8).

Com essa citação mostramos que a História traz um percurso que explica a participação feminina na sociedade, além do fato de que hoje só podemos traçar tal história por estarmos em condições de compreendê-la melhor.

Mesmo com a modernidade e os estudos sobre as mulheres de épocas anteriores, fez-se bastante complexo definir o que realmente haviam feito ou dito as mulheres do passado, pois segundo Morant (2005),

¹²⁷Hoy estamos en condiciones de comprender mejor por qué las cosas ocurrieron así y cómo empezaron a cambiar. Podemos recorrer el camino andado en la construcción de una historiografía que denominamos *Historia de las mujeres*, que no se constituiría sino después de un largo debate y aprendizaje no exento de conflictos [...]. (p. 7-8).

A palavra das mulheres, no entanto, seria difícil de rastrear nos documentos comuns dos historiadores. Escondida entre tantos discursos alheios, de vez em quando deve ter sido lida entre deduções, quando não era uma literatura considerada menor, como nos casos da criação literária ou do gênero epistolar, que sabemos que, em um determinado momento, as mulheres dominariam, ou mesmo, em tantos pequenos documentos referentes a assuntos aparentemente irrelevantes da vida privada. Algumas historiadoras souberam procurar também nos documentos judiciais; nas queixas que tantas mulheres anônimas dirigiram ao rei ou à justiça contra os abusos das autoridades, ou reclamando os direitos que eram negados a elas por seus maridos ou por suas famílias; ou mesmo, nas alegações e denúncias que as pessoas da redondeza fizeram sobre elas e, amiúde, contra elas¹²⁸. (p. 11).

Desse modo, percebemos que o material encontrado sobre as mulheres era escasso, não porque elas não fossem igualmente inteligentes ou talentosas, mas devido ao espaço e importância que lhes eram dispensados pela sociedade, o que incluía setores de poder, como o rei e os responsáveis pelo sistema de justiça. Com certeza, muitas mulheres deixaram de poder exercer seus dotes artísticos ou mesmo de ter um mínimo de liberdade para escolher coisas mínimas, como a pessoa com quem se casar. Além de tudo, eram por vezes denunciadas por conhecidos, prática que sabemos ter sido muito comum na época da Inquisição. Assim, a pobreza de nomes femininos importantes na História fica explicada, pois mesmo aquelas que se sobressaíam, apesar de todas as adversidades, eram por vezes ignoradas nos livros de História, escritos por muito tempo, e praticamente apenas por homens. Não podemos nos esquecer, inclusive, de que, por muito tempo e em muitas sociedades, não era habitual alfabetizar as mulheres, em decorrência da ideia machista de que elas não necessitariam de tal grau de instrução para desempenharem suas funções obrigatórias e ligadas ao que se entendia do feminino: gerar filhos e cuidar do lar.

A mulher, assim, vista desde a Pré-História como coadjuvante, ocupa um papel considerado inferior. Tanto era assim (ainda podemos dizer que é, em muitas questões, em variadas sociedades) que Cerminara (1993) cita um provérbio japonês e faz alguns comentários sobre a mulher e a História: “ ‘A coisa mais triste na vida’, diz um provérbio japonês, ‘é nascer mulher’. E se alguém ler com atenção a história da humanidade, não apenas no Japão, mas em quase todos os países do mundo, não pode deixar de sentir a mordacidade do ditado”. (p. 153).

¹²⁸ *La palabra de las mujeres*, sin embargo, resultaría difícil de rastrear en los documentos ordinarios de los historiadores. Escondida entre tanto discurso ajeno, a menudo ha debido ser leída entre líneas, cuando no era una literatura considerada menor, como era el caso de la creación literaria o del género epistolar, que sabemos que en un determinado momento dominarían las mujeres, o en tantos pequeños documentos referentes a los asuntos aparentemente irrelevantes de la vida privada. Algunas historiadoras han sabido indagar también en los documentos judiciales; en las quejas que tantas mujeres anónimas dirigieron al rey o a la justicia contra los abusos de las autoridades, o reclamando los derechos que les negaban sus maridos o sus familias; o en los alegatos y denuncias que las gentes de su entorno hicieron sobre ellas y, a menudo, contra ellas. (p. 11).

De tal maneira, ser mulher é considerado algo negativo, até mesmo, triste, para muitas sociedades. Vemos essa negatividade nas lendas de Bécquer com as personagens femininas, que são ligadas diretamente ao mal (sendo essas mulheres de índole boa ou má) e, especialmente de interesse para nossa tese, atuam como agouro de morte para as personagens masculinas.

5.2 O Romantismo e sua relação com o feminino

A fim de melhor relacionar esse movimento com a discussão que estamos propondo acerca da figura feminina, é relevante esclarecermos algumas questões acerca do Romantismo.

Segundo Falbel (1985):

O período do Romantismo é fruto de dois grandes acontecimentos na história da humanidade, ou seja, a Revolução Francesa e suas derivações, e a Revolução Industrial. As duas revoluções provocaram e geraram novos processos, desencadeando forças que resultaram na formação da sociedade moderna, moldando em grande parte os seus ideais (sociais) [...]O nacionalismo nesse tempo irrompe impetuosamente em cena, arrastando consigo boa parte dos povos europeus em direção às suas aspirações políticas e sociais [...] As ciências se ampliam em um vasto número de novas áreas do conhecimento humano, que se abrem para a investigação e o estudo. As artes recebem os novos elementos gerados em tais circunstâncias, incorporando-os em suas várias formas de expressão”. (p. 24)

O Romantismo nasce de dois grandes movimentos: a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. A partir das consequências desses movimentos, a sociedade passou por profundas transformações, envolvendo vários setores que a perfaziam. Surge forte o nacionalismo, que levava a cultura de cada povo a ser valorizada pelos cidadãos. As ciências e as artes também se solidificam, buscando novas fontes de conhecimento e outras formas de encarar e entender o mundo. Percebe-se uma abertura para o pensamento e uma valorização do ser humano, antes em segundo plano em relação a Deus.

De acordo com Bornheim (1985): “Podemos dizer que o Romantismo é um produto nórdico, que encontrou na Alemanha a sua morada privilegiada [...] Isso explica a influência que, inevitavelmente, deveria exercer a Alemanha, direta ou indiretamente, sobre todos os romantismos ocidentais”. (p. 77). O Romantismo nasce na Europa e destaca-se principalmente na Alemanha, lugar no qual o movimento mais se fortalece. E, com isso, a Alemanha influencia fortemente os demais Romantismos, até mesmo os mais tardios, como nos casos de Brasil e Espanha.

Inclusive, de acordo com Lowy e Sayre (1995):

[...]na Itália e Espanha, o impulso é, no início, sobretudo nacionalista — contra os ocupantes estrangeiros ou em favor da unificação da nação — e quase sempre, carecendo de uma camada burguesa significativa, dirige-se também, em primeiro lugar, contra uma aristocracia local em decadência. (p. 82-83).

Em países como a Espanha, o Romantismo foi mais tardio; e teve impulsos mais nacionalistas e antiaristocráticos.

Segundo Guinsburg, o Romantismo: “[...] na sua propensão historicizante, aglutina as sociedades em mundos, comunidades, nações, raças, que têm antes culturas do que civilizações, que secretam uma individualidade peculiar, uma identidade, não de cada indivíduo, mas do grupo específico, diferenciado de quaisquer outros”. (1985, p. 15). Com o Romantismo, conforme viemos explicando, as culturas nacionais ganham destaque, individualizam-se. O nacionalismo fortalece-se, assim como o amor à pátria e à própria cultura, o que podemos ver com o próprio Bécquer, que traz tantos relatos baseados em lendas de seu país, valorizando a própria história e costumes. Inclusive, na lenda *El beso*, uma das cinco narrativas analisadas nesta tese, há um contexto de guerra¹²⁹, da época das invasões napoleônicas; podemos pensar, até mesmo, que o desfecho da narrativa, com o comandante francês sendo mortalmente ferido pela estátua que representava um cavaleiro espanhol, é um tipo de punição de um Bécquer nacionalista aos invasores franceses.

Ademais, segundo Lowy e Sayre (1995), a escola romântica dialoga fortemente com a religião: “Uma das principais modalidades românticas de reencantamento do mundo é o retorno às tradições religiosas e, por vezes, místicas, como é sublinhado por Weber. A tal ponto que inúmeros críticos consideram a religião como a principal característica do espírito romântico”. (p. 51). A religião é um ponto de grande importância para os românticos, seja para trazer temas, como o do satanismo, ou para reafirmar suas tradições, como faz Bécquer em muitas de suas lendas, principalmente com o catolicismo. Logo, ela está presente e é de grande relevância nesse período literário. Dessa maneira, a valorização do homem que se obtém nessa escola literária não o distancia de suas crenças, muito pelo contrário.

Ainda mediante Lowy e Sayre (1995), sobre a religião nessa época: “[...]a religião[...] não é o único meio de ‘reencantamento’ escolhido pelos românticos: voltam-se também para a magia, artes esotéricas, feitiçaria, alquimia, astrologia; redescobrem os mitos pagãos ou cristãos, lendas, contos de fada, narrativas ‘góticas’; exploram os reinos escondidos do sonho e do fantástico [...]”. (p. 52). O Romantismo, além de explorar religiões, interessa-se, na verdade,

¹²⁹ A guerra contra os franceses, por conta das invasões napoleônicas, provocou na Espanha uma crise geral e afetou os 10 milhões de espanhóis que viviam na Espanha naquela época (1808-1814), segundo informações presentes em *La Guerra de la Independencia a través de los fondos del Archivo Histórico Nacional*.

por muitos outros temas; os quais, ao contrário de serem mera obra do acaso, estabelecem relações entre si. Parecem ter em comum o gosto pelo mistério, pelas novas descobertas, que vão além da ciência e do concreto e crível, o que explica, conforme tratamos no capítulo anterior, o nascimento do fantástico e de suas vertentes.

Nessa época em que predominou o Romantismo, segundo Bornheim (1985), “O romântico seria sempre uma fase de rebelião, de inconformismo aos valores estabelecidos e a conseqüente busca de uma nova escala de valores”. (p. 76). Esse trecho marca algumas das características mais duradouras do movimento artístico Romantismo, isto é, o romântico sempre busca romper com o que está estabelecido. Assim, de acordo com esse paradigma, podemos dizer que, em comparação com épocas anteriores, nessa época houve maior protagonismo da mulher na literatura e nas artes, principalmente quanto ao uso de sua figura como personagem, ainda que, muitas vezes, desprovida de independência.

Ainda de acordo com Bornheim (1985): “Os românticos comprazem-se em sua insatisfação; podemos dizer que a satisfação consiste em permanecer insatisfeito e, portanto, nostálgico, eternamente saudosos”. (p. 95). O romântico é um eterno insatisfeito. Essa é a sua maior satisfação. Assim, a saudade e a nostalgia são para ele uma constante, que jamais o abandona. Ele sempre sentirá saudades de algo que já passou e que, por haver passado, parece melhor a seus olhos, superior ao que existe no presente, o que pode explicar sua dificuldade em superar amores, ou a própria mulher.

Há um sentimento de melancolia com relação a vários temas românticos, que se combinam com o saudosismo, a insatisfação e as idealizações. É comum termos sentimentos melancólicos e descrições ou narrativas baseadas nisso. Como exemplo, trazemos um trecho de *Los ojos verdes*:

“Tudo ali é imenso. A solidão, com seus mil rumores misteriosos, mora naquele lugar e embriaga o espírito com sua inefável melancolia. Através das folhas prateadas dos álamos, nos buracos das pedras, nas ondas da água, parece que nos falam os invisíveis espíritos da natureza, que reconhecem como irmão o imortal espírito do homem¹³⁰”. (2005, p. 125, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Além da questão óbvia da melancolia, temos uma paisagem que sugere solidão, mistério e mesmo a questão existencial mais profunda do ser humano, aquela que diz respeito à imortalidade. Há, nesse trecho, uma beleza triste, com muitos clichês do período romântico.

¹³⁰ “Todo allí es grande. La soledad, con sus mil rumores desconocidos, vive en aquellos lugares y embriaga el espíritu en su inefable melancolía. En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre”. (2005, p. 124)

Em outro conto de Bécquer, *La cueva de la mora*, temos a mesma questão, a melancolia, dessa vez de um jovem cristão que se apaixona por uma moça que não pertence à sua religião. Preso no castelo onde ela vive, lugar em que ele a conheceu e por ela se apaixonou; ele acaba por ser libertado por seus familiares, que pagaram resgate por ele. O jovem, então, simplesmente não consegue voltar à sua vida normal, tendo sido completamente dominado pelo sentimento de melancolia:

Retornou o cativo para sua casa e voltou a apertar em seus braços aqueles que lhe deram a vida. Seus irmãos de armas e seus homens de guerra alvoroçaram-se ao vê-lo, acreditando ter chegado a hora de empreender novos combates. A alma do cavaleiro, no entanto, tinha-se enchido de uma profunda melancolia, e nem o carinho paterno nem os esforços dos amigos eram capazes de espantar essa estranha melancolia.

Durante o cativeiro tinha conseguido ver a filha do alcaide mouro, de cuja famosa beleza tinha notícias, antes de conhecê-la. Entretanto, quando a conheceu, encontrou-a tão superior à ideia que dela havia formado, que não pôde resistir à sedução de seus encantos, apaixonando-se perdidamente por alguém para ele impossível.¹³¹ (2005, p. 227, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Além disso, observamos no trecho a clara idealização da mulher, que era obviamente belíssima, e também a questão da impossibilidade daquele amor de consumir-se, devido ao fato de os apaixonados serem de religiões distintas. O jovem é claramente um herói romântico, que se apaixona de maneira intensa, possui qualidades como caráter e coragem (posteriormente ele invade o castelo mouro para tentar ter consigo sua amada). Enfim, esse conto traz muitas questões de natureza romântica.

Sobre o herói romântico, para Guinsburg (1985), “[...] no indivíduo, fantasioso, imprevisível, de alta complexidade psicológica, centrado na sua imaginação e sensibilidade, gênio intuitivo, investido de missão por lance do destino ou impulso inerente à sua personalidade, que é o herói romântico”. (1985, p. 15). O herói romântico, apesar de idealizado, é complexo, traz em si a intuição, subjetividade e imprevisibilidade, retratando o homem novo, que quebra com as antigas regras sociais, que luta pelo que acredita e não é apenas moldado pela sociedade. Ele é corajoso, mesmo que esteja preso a um destino do qual não possa fugir. Podemos ver isso nos heróis de Bécquer, que pela mulher amada fazem tudo, perdem a vida,

¹³¹ Volvió el cautivo a su hogar; volvió a estrechar entre sus brazos a los que le dieron el ser. Sus hermanos de armas y sus hombres de guerra se alborozaron al verle, creyendo la llegada de emprender nuevos combates; pero el alma del caballero se había llenado de una profunda melancolía, y ni el cariño paterno ni los esfuerzos de la amistad eran parte a disipar su extraña melancolía.

Durante su cautiverio logró ver a la hija del alcaide moro, de cuya hermosura tenía noticias por la fama antes de conocerla; pero cuando la hubo conocido la encontró tan superior a la idea que de ella se había formado, que no pudo resistir a la seducción de sus encantos, y se enamoró perdidamente de un objeto para él imposible. (2005, p. 226)

seguem o que julgam ser o certo, tudo por um amor que acreditam ter de viver. Um exemplo de herói romântico é Alonso, de *El monte de las ánimas*, que se caracteriza como um homem valente:

Você sabe, porque já terá ouvido isso mil vezes. Nesta cidade, em toda Castela, me chamam o rei dos caçadores. Não tendo ainda podido provar minha coragem nos combates, como meus antepassados, canalizei para essa diversão, imagem da guerra, todo o brio de minha juventude, todo o ardor hereditário de minha linhagem.¹³²(2005, p. 107-109, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Em diálogo com sua prima Beatriz, por quem está apaixonado, Alonso salienta as próprias qualidades de caçador, de homem de coragem, herdadas de sua linhagem. Claramente um nobre, ele tem orgulho de pertencer a sua família e a seu povo.

Podemos dizer que, além da mulher, o romântico idealiza o passado:

O passado que é o objeto da nostalgia pode ser inteiramente mitológico ou legendário [...] A visão romântica apodera-se de um momento de um passado real — no qual as características nefastas da modernidade ainda não existiam, e os valores humanos, sufocados por esta continuavam a prevalecer — transforma-o em utopia e vai modelá-lo como encarnação das aspirações românticas. (Lowy e Sayre, 1995, p. 41).

Lowy e Sayre (1995) explicam na citação acima que o passado é idealizado pelos românticos de forma a tomar características de mito ou lenda. Nesse passado, os males da modernidade não existiam. Esse passado é melhor que o presente vivido por esses românticos, tornando-se uma utopia da qual os artistas românticos alimentam-se. Tanto é assim que mesmo Bécquer, um pós-romântico, utiliza-se do passado para dar vida a muitas de suas criações literárias.

Além disso, ainda acerca do Romantismo, é importante a citação seguinte, que nos dá uma dimensão maior da importância dessa escola literária: “O que é o Romantismo? Uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito? Provavelmente tudo isso junto e cada item separado”. (GUINSBURG, 1985, p.13). O Romantismo, conforme o pensamos, é uma escola literária que conseguiu abranger vários campos do saber, revolucionando as formas de pensar e agir do ser humano, pondo em xeque muitos costumes e ideias antigas, com sua rebeldia e sua subjetividade. Além disso, por

¹³² — Tú lo sabes, porque lo habrás oído mil veces; en la ciudad, en toda Castilla, me llaman el rey de los cazadores. No habiendo aún podido probar mis fuerzas en los combates, como mis ascendentes, he llevado a esta diversión, imagen de la guerra, todos los bríos de mi juventud, todo el ardor, hereditario en mi raza. (2005, p. 106-108)

pertencer a certo tempo e cultura (como as demais escolas literárias), reproduziu muitas crenças e ideologias da época, como aquelas relacionadas às mulheres.

Dessa maneira, no Romantismo, há um uso predominante da figura feminina, principalmente de forma idealizada, sendo ela tratada muitas vezes como um ser belo e inalcançável, concepção que Bécquer compartilha, ainda que parcialmente. Temos a presença fortíssima das mulheres fatais, como nos confirma Praz (1996), relatando que, “Na primeira parte do romantismo até cerca da metade do século XIX, há muitas mulheres fatais na literatura [...]” (p. 181). O Romantismo destaca esse tipo de mulher como aquela que causa a perdição do homem, a qual já antes existia, já era usada por outros autores, consistindo praticamente num clichê, que não deixa de ser usado com muita frequência, incluindo-se na lista o nosso autor espanhol. Como exemplo dessa idealização, trazemos um trecho de *El beso*, uma das lendas analisadas por nós nesta tese:

No fundo de um arco sepulcral revestido de mármoles negros, de joelhos diante de um reclinatório, com as mãos juntas e o rosto voltado para o altar, viram efetivamente a imagem de uma mulher tão bela, que jamais outra assim saiu das mãos de um escultor, nem o desejo pôde pintá-la na fantasia mais soberanamente bela. ¹³³(2010, p. 383).

É nessa parte da história que os soldados veem pela primeira vez a estátua de Dona Elvira, cuja beleza e aparência de mulher fizeram com que o capitão se enamorasse. Podemos perceber o quanto ela é idealizada, tanto que é dito pelo narrador que nenhuma outra estátua, por nenhum outro escultor poderia igualar-se com sua beleza. A estátua é, nesse conto, mais que mero objeto, ela possui algo como um espírito, uma presença, que permite que um homem vivo, de carne e osso, chegue ao cúmulo de se apaixonar por um ser supostamente inanimado.

Outro trecho do mesmo conto comprova esta ideia de idealização extrema, comum a muitos momentos do Romantismo e da literatura:

— Carne e osso!... Miséria, podridão!... — exclamou o capitão —. Eu senti em uma orgia os meus lábios arderem e a minha cabeça; eu senti este fogo que corre pelas veias, fervente como a lava de um vulcão, cujos vapores profundos perturbam e transtornam o cérebro e causam visões incomuns. Então, o beijo dessas mulheres materiais me queimava com um ferro incandescente, e eu as afastava de mim com desgosto, com horror, até mesmo com asco; porque então, como agora, precisava de um sopro de brisa do mar para o meu rosto acalorado, beber gelo e beijar neve ... neve tingida de luz suave, neve colorida por um raio de sol dourado... uma mulher, branca, bela e fria, como essa mulher de pedra que parece incitar-me com sua beleza

¹³³ En el fondo de un arco sepulcral revestido de mármoles negros, arrodillada delante de un reclinatorio, con las manos juntas y la cara vuelta hacia el altar, vieron, en efecto, la imagen de una mujer tan bella, que jamás salió otra igual de manos de un escultor, ni el deseo pudo pintarla en la fantasía más soberanamente hermosa. (2010, p. 383).

fantástica, que parece oscilar ao compasso da chama e me provoca, entreabrindo seus lábios e oferecendo-me um tesouro de amor...Oh!... Sim... um beijo... Apenas um beijo seu poderá acalmar o ardor que me consome. ¹³⁴(2010, p. 387).

É bem clara a especificação dessa mulher: branca, bela e fria; é a mulher do período ultrarromântico, a mulher inalcançável, superior às outras, a mulher clichê dessa escola literária. As mulheres reais não são páreo para ela, são enjoativas, nojentas, quentes demais. Apenas Dona Elvira (a representação dela por meio de uma estátua) faz com que algo profundo desperte dentro do capitão, um amor e uma fascinação que o dominam completamente. Também é importante que já notemos por intermédio deste trecho, algo que ajuda a comprovar nossa tese, que é o fato de a estátua de Dona Elvira parecer incitar o capitão, e, mesmo, provocá-lo. Ela é a causadora do que posteriormente ocorre a ele. Ou, por outro lado, podemos dizer que o capitão busca justificar seus atos injustificáveis, colocando a culpa na mulher, em sua beleza e fascínio, o que, pelo visto ao longo deste capítulo, é muito comum, conforme testemunharemos em breve com relação à criação da figura de Eva. De qualquer forma, o trecho em evidência traz muitas possibilidades instigantes para reflexão sobre a figura da mulher, mais especificamente, da mulher criada pelo ideal romântico.

Também é importante esclarecer, com relação a Dona Elvira, que, apesar de o capitão desmerecer as mulheres reais, vivas, é a partir da beleza que ele imagina em uma mulher, que ele se apaixona pela estátua de Dona Elvira. Certamente, ele não se apaixonaria por uma estátua de um animal ou de um objeto qualquer, da mesma forma que não se apaixonou pela estátua do marido de Dona Elvira, por esta possuir características masculinas, o que não o interessava (mas lhe causava ciúmes).

Em *Los ojos verdes* temos, logo na introdução da lenda, há a idealização de uma parte do corpo da mulher que, como o título sugere, neste caso, são os olhos:

É bem verdade que não poderei descrevê-los exatamente como eram: luminosos, transparentes como as gotas da chuva que resvalavam sobre as folhas das árvores depois de uma tempestade de verão. De todos os modos, conto com a imaginação de meus leitores para fazer-me compreender melhor neste que poderíamos chamar de

¹³⁴ — ¡Carne y hueso!... ¡Miseria, podredumbre!... — exclamó el capitán —. Yo he sentido en una orgía arder mis labios y mi cabeza; yo he sentido este fuego que corre por las venas hirviendo como la lava de un volcán, cuyos vapores caliginosos turban y trastornan el cerebro y hacen ver visiones extrañas. Entonces el beso de esas mujeres materiales me quemaba como un hierro candente, y las apartaba de mí con disgusto, con horror, hasta con asco; porque entonces, como ahora, necesitaba un soplo de brisa del mar para mi frente calurosa, beber hielo y besar nieve... nieve teñida de suave luz, nieve coloreada por un dorado rayo de sol.... una mujer blanca, hermosa y fría, como esa mujer de piedra que parece incitarme con su fantástica hermosura, que parece que oscila al compás de la llama, y me provoca entreabrindo sus labios y ofreciéndome un tesoro de amor... ¡Oh!... sí... un beso... sólo un beso tuyo podrá calmar el ardor que me consume. (2010, p. 387).

esboço de quadro que pretendo pintar algum dia.¹³⁵ (2005, p. 117, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Os olhos pareciam impressionantes, e se pensarmos na figura da mulher fatalmente ligada à idealização de seu corpo, seja qual parte for, fica claro o molde seguido pelo narrador, comum no Romantismo. Depois descobrimos que não apenas seus olhos eram muito bonitos (embora essa fosse a parte do seu corpo mais marcante), mas ela por si só era uma criatura belíssima.

Outro trecho importante para nossa discussão, também de *Los ojos verdes*, é o que segue:

“Talvez fosse um raio de luz que serpenteou fugitivo entre suas espumas. Talvez uma dessas flores que flutuam entre as algas de seus seios e cujos cálices se parecem a esmeraldas... Não sei. Pensei ter visto uma mirada que penetrou em meus olhos, uma mirada que acendeu em meu peito um desejo absurdo e impossível: o de encontrar uma pessoa com uns olhos como aqueles. Em sua busca tenho ido dia após dia àquele lugar¹³⁶”. (2005, p. 127, tradução de Antonio Roberto Esteves).

Percebemos aqui a idealização de um sentimento, um encantamento. O olhar da mulher, ainda que não tão claro, desperta sentimentos muito intensos. É o clichê muito conhecido do amor à primeira vista. Ainda que, neste caso, não tenhamos uma mulher comum, mortal, a ideia da idealização é a mesma e justifica efetivamente a obsessão do jovem protagonista de continuar tentando encontrar a dona daqueles olhos.

Em *Los ojos verdes*, conforme estamos vendo, temos muitas idealizações comuns às do Romantismo, da mulher, de sentimentos, de heróis, e, no caso do próximo trecho destacado, do amor:

— Você sabe o que eu mais amo nesse mundo? Você tem ideia de pelo quê eu trocaria o amor de meu pai, os beijos de quem me deu a vida e todo o carinho que podem guardar todas as mulheres do mundo? Por uma mirada, por uma única mirada daqueles olhos... Veja você como eu não poderei deixar de procurá-los!
Fernando pronunciou estas palavras com tal força, que a lágrima que tremia nas pálpebras de Iñigo escorreu silenciosamente por sua face, enquanto ele exclamava com tonalidade sombria:

¹³⁵ De seguro no los podré describir tal cuales ellos eran: luminosos, transparentes como las gotas de la lluvia que se resbalan sobre las hojas de los árboles después de una tempestad de verano. De todos modos, cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día. (2005, p. 116)

¹³⁶ “Tal vez sería un rayo de sol que serpenteó fugitivo entre su espuma; tal vez sería una de esas flores que flotan entre las algas de su seno y cuyos cálices parecen esmeraldas...; no sé; yo creí ver una mirada que se clavó en la mía, una mirada que encendió en mi pecho un deseo absurdo, irrealizable: el de encontrar una persona con unos ojos como aquellos. En su busca fui un día y otro a aquel sitio”. (2005, p. 126)

— Que seja feita a vontade dos céus! ¹³⁷(2005, p. 129, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Fernando coloca aquele amor como superior a tudo, inclusive, no desfecho da narrativa, à própria vida. É nítida a idealização desse sentimento, que parece ser muito forte a ponto de dominar totalmente o jovem. Ele trocava tudo o que possui de mais precioso por apenas um olhar da criatura que amava, um olhar dos incrivelmente idealizados olhos verdes. O seu relato é tão emocionante e perturbador, que Iñigo, um homem já bastante vivido, que já viu de tudo, verte uma lágrima e entrega o destino aos Céus, pois percebe já não poder fazer mais nada pelo moço, que está perdido. Aquela amor tão forte e fulminante era superior a qualquer argumento.

Há ainda, no mesmo conto, mais um exemplo de idealização da figura feminina:

Ela era formosa, formosa e pálida como uma estátua de alabastro. Um dos seus cachos caía sobre seus ombros, deslizando-se entre as dobraduras do véu, como um raio de sol que atravessa as nuvens. E na moldura de suas pestanas douradas brilhavam suas pupilas como duas esmeraldas encravadas em uma joia de ouro ¹³⁸ (2005, p. 129-131, tradução de Antonio Roberto Esteves).

Percebemos que a mulher/demônio de *Los ojos verdes*, além de ser belíssima, encarnava um tipo muito comum aos românticos: a palidez. Com certeza, não fosse ela tão bela, com qualidades tão exacerbadas, não traria a morte para os homens que a vissem, não funcionaria como agouro de morte. É sua beleza específica que a torna tão mortal.

Outra bela mulher, dessa vez bastante humana e muito caprichosa, é Beatriz de *El monte de las ánimas*:

— Querida prima — exclamou por fim Alonso, rompendo o longo silêncio em que se encontravam —, logo vamos nos separar, talvez para sempre. As áridas planícies de Castela, seus costumes toscos e guerreiros, seus hábitos simples e patriarcais, sei que nada disso lhe agrada. Ouvi você suspirar várias vezes, talvez por algum galã de seu longínquo senhorio.

Beatriz fez um gesto de fria indiferença: todo um caráter de mulher revelou-se naquela desdenhosa contração de seus delicados lábios. ¹³⁹(2005, p. 105, tradução de Antonio Roberto Esteves)

¹³⁷ — ¿Sabes tú lo que más amo en el mundo? ¿Sabes tú por qué daría yo el amor de mi padre, los besos de la que me dio la vida y todo el cariño que pueden atesorar todas las mujeres de la tierra? Por una mirada, por una sola mirada de esos ojos... ¡Mira cómo podré dejar yo de buscarlos!

Dijo Fernando estas palabras con tal acento, que la lágrima que temblaba en los párpados de Iñigo se resbaló silenciosa por su mejilla, mientras exclamó con acento sombrío:

— ¡Cúmplase la voluntad del Cielo! (2005, p. 128)

¹³⁸ Ella era hermosa, hermosa y pálida como una estatua de alabastro. Y uno de sus rizos caía sobre sus hombros, deslizándose entre los pliegues del velo como un rayo de sol que atraviesa las nubes, y en el cerco de sus pestañas rubias brillaban sus pupilas como dos esmeraldas sujetas en una joya de oro. (2005, 128-130)

¹³⁹ — Hermosa prima — exclamó al fin Alonso rompiendo el largo silencio en que se encontraban —; pronto vamos a separarnos tal vez para siempre; las áridas llanuras de Castilla, sus costumbres toscas y guerreras, sus

Alonso está claramente apaixonado pela prima, a qual, contudo, mostra-se indiferente e mesmo cruel com relação àquele sentimento. O moço tenta descobrir o que passa pela cabeça da bonita mulher, mas ela simplesmente desdenha dele, revelando, segundo o narrador, todo um caráter feminino, que parece não ser algo muito elogioso no contexto: ser mulher neste caso é possuir características de uma criatura voluntariosa, e, se pensarmos em Beatriz, beirando à maldade. Temos aliadas aqui características de idealização com relação à beleza da moça, que possui inclusive “delicados lábios”, e um tipo de demonização da mesma figura, bela, porém má. Ao longo do conto, percebemos como essa primeira impressão concretiza-se, já que por um capricho seu, a moça envia Alonso à morte certa, e ele, que não pode resistir à sua beleza e à paixão que sente por ela, cede aos seus caprichos e acaba por perecer.

De acordo com Lowy e Sayre (1995), em relação ao Romantismo e à mulher:

Acrescentemos que as *mulheres*, independentemente de sua origem de classe e enquanto escritoras, leitoras de romances, militantes dos movimentos feministas — isto é, simultaneamente, criadoras, consumidoras e portadoras — mantêm, desde o início, uma relação privilegiada com o romantismo. Com certeza, esse vínculo se explica pelo fato de que, historicamente, as mulheres foram excluídas da criação dos valores principais da modernidade [...]. (p. 131).

As mulheres, como já havíamos dito, passam a ter destaque na época do Romantismo. Dialogam com a escola literária, pois, na época, já buscavam por mais direitos; antes disso, conforme já mencionamos, eram muitas vezes impedidas de dar sua contribuição intelectual, o que ainda era a regra nesta época, embora neste momento histórico elas tenham tido maior visibilidade.

Segundo Praz (1996), também há uma fascinação pelo grotesco relacionado ao feminino: “Para os românticos, a beleza recebe realce mesmo daquelas coisas que parecem contradizê-la: coisas horrendas; é beleza tanto mais apreciada quanto mais triste e dolente”. (p. 45). O Romantismo traz também uma nova forma de encarar a beleza, que se aproxima do contraditório a ela mesma, a tristeza passa a ser ferramenta importantíssima para construir a beleza romântica, e mesmo mulheres mortas ou ligadas ao sobrenatural podem ter um certo tipo de beleza.

Praz confirma esta ideia sobre a beleza na época romântica: “Beleza meduseia, a beleza dos românticos, banhada de sofrimento, de corrupção e de morte”. (1996, p. 63). Assim,

hábitos sencillos y patriarcales sé que no te gustan; te he oído suspirar varias veces, acaso por algún galán de tu lejano señorío.

Beatriz hizo un gesto de fría indiferencia; todo un carácter de mujer se reveló en aquella desdeñosa contracción de sus delgados labios. (2005, p. 104)

novamente reafirma-se o fato de que os românticos criaram o que seria belo segundo seu ponto de vista. Essa beleza era contraditória, o horrível podia facilmente ser belo, assim como o sofrimento, a morte e a corrupção. A morte era, até mesmo, muitas vezes desejada e idealizada, como se santificasse um amor ou alguma personagem.

5.3 A mulher infame e a literatura

Notamos também, o que é evidentemente de muita importância para nossa pesquisa, que a construção feminina da época está alicerçada na oposição entre o bem e o mal, pois, por vezes, esta assemelha-se a um anjo de bondade, mas também é retratada, destacadamente nos contos analisados por nós, com características que remetem ao mal: como um demônio, que causa destruição e morte, num molde este bastante seguido pelos românticos, incluindo-se nesta lista, Bécquer.

Esteves (2005), em um estudo introdutório às traduções de dez lendas de Gustavo Adolfo Bécquer, coloca o autor espanhol como um autor de visão misógina e conservadora, o que privilegia muitas vezes a ligação da mulher com o mal. Podemos, com certeza, comprovar essa característica de misoginia, pela leitura em prosa do autor, incluídas, claramente, as cinco lendas que estudamos nesta tese de doutorado.

Sobre essa comum visão da época, de acordo com Praz: “O ideal feminino de Flaubert é, naturalmente, uma mulher infame: uma prostituta, uma adúltera”. (1996, p. 151). A mulher muitas vezes é reduzida a tipos, ou seja, do Romantismo para o Realismo a evolução da figura da mulher não foi positiva, apenas migrou de um “tipo” a outro. Emma Bovary, criação de Flaubert, por exemplo, é uma mulher fútil, que destrói a própria vida em busca de ilusões que cultivou a vida toda lendo livros românticos, é uma tola e, depois, uma adúltera, mentirosa e por fim, suicida. O que nos faz lembrar obviamente da personagem Luísa, de *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, que também destrói a própria família (e a própria vida) devido às idealizações românticas que cria em sua cabeça. É claro que não podemos esquecer que, de um modo geral, o ser humano no Realismo é retratado de maneira bastante crítica, por vezes até de maneira exagerada, mas não podemos dizer que a mulher deixa de ser encarada com todos os estereótipos da época nessa escola que sucede o Romantismo.

Praz (1996) ainda complementa: “Mas para Flaubert (e o discurso poderia se repetir com Baudelaire); [...] a loucura da mulher seria a razão precípua do seu fascínio [...]”. (p. 153). Novamente sobre a questão dos tipos, e, novamente, envolvendo Flaubert na discussão, por esse trecho percebe-se melhor como a mulher nessa época foi mais analisada e pensada

artisticamente, neste caso, o que se aproveitou foi sua loucura; temas mais fortes, antes pouco explorados. E não podemos deixar de salientar que a temática era pouco elogiosa às mulheres, privilegiando um lado obscuro do ser humano, porém, com ênfase na figura feminina, que já era por si só marginalizada e, mesmo, vista como mais fraca quando se tratava de males da mente.

A figura da mulher foi também por diversas vezes relacionada a da mulher fatal, conforme coloca Praz: “Cleópatra é uma das primeiras encarnações românticas do tipo da mulher fatal [...] Cleópatra, em resumo, fazia aquilo que tinha feito Semiramides, e aquilo que fará mais tarde Margherita de Borgogna [...] mandava trucidar de manhã os amantes que tinham passado a noite com ela”. (1996, p. 191). Cleópatra faz algo como inaugurar esta tradição de mulheres fatais. Essas mulheres estavam à frente de seu tempo e das restrições impostas por seu sexo, e, não eram vistas como mártires, mas sim como algozes. Não podemos nos esquecer de que, embora não retratada como frágil, a mulher fatal era essencialmente má. É o que ocorre com as mulheres becquerianas, que são ou extremamente frágeis ou muito más de maneira predominante: Bécquer bebe dessa tradição e a entrelaça com ideias advindas do cristianismo.

Um bom exemplo desse tipo de mulher é Beatriz, de *El monte de las ánimas*, que é bela, fria e, mesmo, diabólica, conforme se percebe pelo trecho abaixo:

— E antes que termine o dia de Todos os Santos, quando se comemora entre todos os demais, além do seu, também o meu santo, você poderia, sem assumir compromisso algum, deixar-me uma lembrança, não poderia? — perguntou Alonso, cravando o seu olhar no de sua prima, que resplandeceu como um relâmpago, iluminado por um pensamento diabólico.

— Por que não? — exclamou ela, levando a mão ao ombro direito como para pegar alguma coisa entre as pregas de sua larga manga de veludo bordado em dourado. Depois, com uma infantil expressão de pena, acrescentou: — Você se lembra da faixa azul que levei hoje à caçada, e que não sei por qual significado de sua cor você me disse que era a divisa de sua alma?

— Lembro!

— Pois... Perdeu-se! Perdeu-se, e eu pensava justamente em deixá-la a você como minha recordação.

— Perdeu-se? Onde? — perguntou Alonso, levantando-se de seu assento com uma indescritível expressão de temor e esperança.

— Não sei... No monte, talvez!

— No Monte das Almas Penadas! — murmurou ele pálido, voltando a cair sobre o assento! — No Monte das Almas Penadas! ¹⁴⁰[...] (2005, p. 107, tradução de Antonio Roberto Esteves)

¹⁴⁰ — Y antes de que concluya el día de Todos los Santos, en que así como el tuyo se celebra el mío, y puedes, sin atar tu voluntad, dejarme un recuerdo, ¿no lo harás? — dijo él clavando una mirada en la de su prima, que brilló como un relámpago, iluminada por un pensamiento diabólico.

— ¿Por qué no? — exclamó ésta llevándose la mano al hombro derecho como para buscar alguna cosa entre los pliegues de su ancha manga de terciopelo bordado de oro... Después, con una infantil expresión de sentimiento, añadió:

— ¿Te acuerdas de la banda azul que llevé hoy a la cacería, y que por no sé qué emblema de su color me dijiste que era la divisa de tu alma?

O jovem Alonso está perdidamente apaixonado por sua bela prima Beatriz, mas a moça está longe de sentir o mesmo por ele. Além de não corresponder ao sentimento, a jovem é cruel e brinca com ele como se fora sua presa: a moça sabe que o primo acredita nas tradições de sua localidade e, assim, quando aceita dar-lhe uma prenda sua, escolhe bem a que se perdera no local em que Alonso teme ir: O Monte das Almas Penadas. Pérfida, faz tudo muito conscientemente e, finge ingenuidade ao dizer estar desapontada pelo fato de a faixa azul ter sido perdida justamente naquele local. Dos contos analisados nesta tese, Beatriz parece ser a mulher mais cruel; ela é uma das mulheres fatais que aparecem sempre na literatura: é bela, porém, astuta e má.

Ainda sobre a mulher fatal, Praz explica: “Notemos também a brancura: a mulher fatal típica é pálida, como era pálido o herói byroniano”. (1996, p. 204). Aqui se confirma um dos chavões do romantismo: a mulher branca e pálida; utilizada incansavelmente pelos românticos (mas não exclusivamente por eles) como sinônimo de pureza, morte e distanciamento.

Para concluir as colocações acerca da mulher fatal, o mesmo autor escreve: “Sempre houve no mito e na literatura mulheres fatais, porque o mito e a literatura só fazem espelhar fantásticamente aspectos da vida real e a vida real sempre ofereceu exemplos mais ou menos perfeitos de feminilidade prepotente e cruel”. (PRAZ, 1996, p. 179). A justificativa para a ocorrência de personagens desse tipo é aquela de que a literatura segue os modelos encontrados no mundo real, ou seja, de que a mulher é fatal também na realidade. Ela causa perdição e pode ser cruel e, por vezes, ela o é mesmo. Essa é uma visão um tanto machista, mas comum para a época em que tais “caricaturas” eram largamente utilizadas. Como vemos no cristianismo, o homem muitas vezes buscava colocar a culpa na mulher.

5.4 A figura feminina e sua ligação com a religião

Nos contos de Bécquer também se destaca a religião cristã, à qual se ligam a discussão acerca da misoginia reinante na época e a construção das personagens femininas. Percebe-se que ela é considerada a crença ideal na construção das narrativas, além do que historicamente

— Sí.

— Pues... ¡se ha perdido! Se ha perdido, y pensaba dejártela como un recuerdo.

— ¡Se ha perdido!, ¿y dónde? — preguntó Alonso incorporándose de su asiento y con una indescriptible expresión de temor y esperanza.

— No sé... en el monte acaso.

— ¡En el Monte de las ánimas — murmuró palideciendo y dejándose caer sobre el sitial —; en el Monte de las ánimas! [...] (2005, p. 106)

o autor era católico. Outras religiões, como a muçulmana, são invariavelmente consideradas inferiores no mecanismo que seguem os contos, tal como ocorre em *La cueva de la mora*:

A moura, mortalmente ferida, conseguiu, no entanto, arrastar-se até a entrada do subterrâneo e chegar até o fundo, onde estava o cavaleiro. Ele, ao vê-la coberta de sangue e prestes a morrer, recuperou a razão e, reconhecendo a grandiosidade do pecado que tão duramente expiavam, dirigiu seus olhos para o céu, pegou a água que sua amante lhe oferecia e, sem aproximá-la dos lábios perguntou à moura:

— Você quer ser cristã? Você quer morrer em minha religião e, se me salvo, salvar-se comigo?

A moura, que tinha caído no chão esvaída pela falta de sangue, fez um movimento quase imperceptível com a cabeça, sobre a qual o cavaleiro derramou a água batismal invocando o nome do Todo-Poderoso.¹⁴¹(2005, p. 233, tradução de Antonio Roberto Esteves)

No trecho em destaque deste conto de Bécquer, a jovem moura é ferida de morte assim como seu amado o fora anteriormente. Ela consegue voltar para junto dele trazendo a água que ele havia solicitado, e ele, ao invés de bebê-la como era sua grande vontade, utiliza-a para batizar a amada antes de ambos perecerem. É interessante que ele realmente acredita que está fazendo um bem a ela, pois percebe a grandiosidade do que estão vivendo e vem a ele a ideia de pecado, tão ligado à sua religião, o cristianismo, e sendo ele espanhol, mais especificamente, o catolicismo. A moça concorda e, como a mulher submissa (e como todo muçulmano deveria ser, na visão europeia) que demonstra ser desde o começo do relato, ela abandona rapidamente a religião em que foi criada e aceita ser batizada, o que constitui um ritual de grande relevância no cristianismo.

É preciso considerar ainda que a religião católica nos apresenta um deus masculino que possui um célebre filho também masculino, Jesus. A figura máxima feminina dentro do cristianismo seria Maria, a mãe desse filho, que precisou ser caracterizada como uma virgem para que fosse respeitada, tendo em vista a clara ideia do sexo como algo pecaminoso para este conjunto de crenças que define o cristianismo, principalmente quando o sexo é relacionado à mulher.

De acordo com Bornheim (1985): “Os poetas românticos comoviam-se com a presença de imagens nos templos católicos e toda liturgia lhes era imensamente simpática. Assim, outro

¹⁴¹ La mora, herida de muerte, logró, sin embargo, arrastrarse a la entrada del subterráneo y penetrar hasta el fondo, donde se encontraba el caballero. Este, al verla cubierta de sangre y próxima a morir, volvió en su corazón; y conociendo la enormidad del pecado que tan duramente expiaban; volvió los ojos al cielo, tomó el agua que su amante le ofrecía, y sin acercársela a los labios, preguntó a la mora:

— ¿Quieres ser cristiana? ¿Quieres morir en mi religión, y si me salvo salvarte conmigo?

La mora, que había caído al suelo desvanecida con la falta de la sangre, hizo un movimiento imperceptible con la cabeza, sobre la cual derramó el caballero el agua bautismal, invocando el nombre del Todopoderoso. (2005, p. 232)

poderoso fator foi essa Virgem encarnada por Maria, a ‘mulher divina’”. (p. 108). Nesse trecho são elencadas algumas razões de o Romantismo, escola tratada neste capítulo, ser tão próximo da religião. Inclusive, a mulher perfeita e inatingível dos românticos possui pontos semelhantes à mãe de Jesus, autoridade feminina máxima no cristianismo, pois essas figuras femininas possuem caracterizações, por vezes, parecidas, como a pureza, a distância com relação às demais mulheres, a pele branca (o que é bastante improvável no caso de Maria), e também, a beleza. Maria, foi tão idealizada, a ponto de sua gravidez ser explicada como algo divino, sem contato carnal: uma virgem concebendo o filho de Deus.

No âmbito e contexto desta crença, a mulher não possui muita autoridade, ficando a seu cargo ser mãe, pecadora e amante, se pensarmos também em Maria Madalena e Eva, por exemplo, e, no limite, pensando em Lilith, demônio. Conforme reporta a *Bíblia Sagrada*, “E da costela que o Senhor Deus tomou do homem, formou uma mulher: e trouxe-a a Adão”. (2002, p. 4), a partir de uma costela de Adão, Deus faz a sua companheira. Assim, ela nem mesmo é um ser uno, tendo sido feita de um pedaço insignificante de um homem, e, sendo parte dele, acaba subjugada por ele, numa perpétua relação de dependência. Mostra-se fraca, por rapidamente ceder à tentação do fruto proibido e comê-lo, além do que, pior ainda, por levar Adão a fazer o mesmo, como dizem as escrituras: “E vendo a mulher que aquela árvore *era* boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e *ele* comeu com ela”. (*Bíblia Sagrada*, p. 5). Assim, tendo Eva convencido Adão a, como ela, comer do fruto proibido, é a mulher quem inicia a perdição: ela é a culpada por dar ouvidos à serpente, ela foi a mais fraca ao primeiramente desobedecer às ordens divinas, logo e obviamente, ela não é confiável.

Sobre a origem dessa história de Adão e Eva, Querol (2005) explica que

Esta inocente história foi objeto de diferentes versões, interpretações e explicações nos textos espanhóis nos quais se fala da origem da humanidade. Repetida incansavelmente nos manuais de religião e história, foi utilizada como massa de modelar ideológica para demonstrar tanto a existência quanto a inexistência da Pré-história, para certificar tanto a igualdade quanto a desigualdade das variedades humanas, para justificar a superioridade da sociedade branca ocidental ou para respaldar como imovível a instituição do matrimônio [...] E claro, utilizou-se também — e ainda utiliza-se — para sustentar, apoiar e evidenciar a inferioridade das mulheres com relação aos homens.¹⁴²(p. 30)

¹⁴² Esta inocente historia ha sido objeto de diferentes versiones, interpretaciones y explicaciones en los textos españoles en los que se habla de origen humano. Repetida hasta la saciedad de los manuales de Religión y en los de Historia, ha sido utilizada como plastilina ideológica para demostrar tanto la existencia como la inexistencia de la Prehistoria; para certificar tanto la igualdad como la desigualdad de las variedades humanas; para justificar la superioridad de la sociedad blanca occidental o para respaldar con inamovible la institución del matrimonio [...] Y por supuesto se ha utilizado también — y se utiliza — para sustentar, apoyar y hacer evidente la inferioridad de las mujeres respecto a los hombres. (p. 30).

Ou seja, a história de Adão e Eva serviu para muitos propósitos, em grande parte para manter as diferenças impostas entre raças, níveis sociais, e, no que aqui nos interessa principalmente, diferenças entre os gêneros.

Ainda sobre esta reflexão acerca de Eva e do fruto proibido, quando a *Bíblia Sagrada* traz “Então disse Adão: A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi”. (p. 5), percebe-se quão rapidamente Adão responsabiliza a mulher pela desobediência de ambos: Eva é a culpada. Além disso, podemos até pensar que Adão, reduzindo-se a uma vítima dos caprichos femininos, responsabiliza Deus por tudo, pois foi o pai que lhe dera a mulher que posteriormente causaria a própria expulsão e a do companheiro dos jardins do Éden.

Obviamente, a mulher não carrega “apenas” o estigma de fraca e indigna de confiança, mas, conforme diz a *Bíblia Sagrada*, ela é também punida: “E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido; e ele te dominará”. (*Bíblia Sagrada*, 2002, p. 5). Aqui vê-se um Deus vingativo, que castiga as suas criações, não apenas individualmente, mas de maneira hereditária, pois são todas as mulheres que são condenadas e não apenas a companheira de Adão. Além disso, se o próprio Deus é colocado como homem, então, como poderia entender ou ser justo com Eva e com suas descendentes? Sendo um ser superior, por que ele deveria ser identificado por um sexo? Essas são perguntas complexas demais, cujas respostas não cabem a esta tese, mas as mencionaremos aqui para mostrarmos, até de uma maneira simplista, como essa religião é dominada pelo princípio masculino. Não buscamos aqui obviamente a categoria de advogadas de Eva, porém pensar nestas questões nos ajuda a problematizar e entender as próprias mulheres criadas por Gustavo Adolfo Bécquer, herdeiras da “maldição” de Eva.

Cousté traz uma interessante reflexão acerca do que representou a principal ação de Eva na *Bíblia*:

Os ulemás asseguram que essa infidelidade primordial tem sido a causa de todos os desentendimentos do par humano e a origem da debilidade intrínseca da fêmea. Herdeira dessa lassidão de ânimo de sua mãe, é o que garantem, toda mulher acabará sempre por conceder seus favores se for assediada paciente e reiteradamente. (1997, p. 43)

Os ulemás, que, segundo Silva (2020), são teólogos e/ou professores eruditos, versados em leis e religião entre os muçulmanos, colocam a mulher, conforme o colocado por Cousté (1997), como fraca, detentora de uma “debilidade intrínseca”, e também sempre suscetível ao mal, herança de Eva. Assim, toda mulher poderá ser usada para o mal, desde que seja

pacientemente tentada. Percebe-se claramente o lugar secundário da mulher pelo viés religioso (muitas religiões legam à mulher um papel subalterno, conforme já vimos principalmente pelo cristianismo, e, ainda veremos, com outras religiões). Ela é indigna de confiança, criatura a ser vigiada para que não se perca e não perca consigo os demais, como Eva fez com Adão. Levando essa ideia em consideração, fica fácil entender a posição subalterna que a mulher ainda ocupa na maioria das sociedades no mundo, pois, ela é sempre considerada por muitas religiões como fraca e ingênua perante o mal, conforme se confirma pela citação seguinte de Cousté: “Scribonius Largus, médico romano de fins do século I, assegura que os demônios se dedicavam com preferência às mulheres, por serem estas mais profundamente voluptuosas e fáceis de seduzir que os homens”. (1997, p. 238), assim, confirmando nossa colocação, as mulheres seriam alvos mais fáceis que os homens, o que as tornaria mais fracas e menos confiáveis e justificaria sua marginalização social. Inclusive, na Inquisição, promovida por séculos pela Igreja Católica, grande parte das mulheres que eram condenadas e executadas, eram acusadas de ações malignas, sendo chamadas de bruxas de maneira pejorativa e tendo julgamentos parciais: bastava uma denúncia e era quase certa a condenação por bruxaria.

Além de serem mais fáceis de seduzir e de convencer, também eram hábeis na arte da sedução, ainda que não a fizessem, muitas vezes, de maneira proposital. Nem mesmo os anjos, conforme coloca a *Bíblia Sagrada* (2002), podiam ignorar os seus encantos: “Viram os filhos de Deus que as filhas dos homens eram formosas; e tomaram para si mulheres de todas as que escolheram”. (p. 7). As mulheres tentavam com sua beleza até mesmo os anjos, filhos de Deus, e parecem neste trecho ser como objetos, “tomadas” com facilidade.

Quando a mulher não ocupava o lugar de subalternidade a ela oferecido, era acusada de crimes ligados à heresia. A isso podemos novamente ligar as religiões cristãs. Conforme nos informa Cousté (1997):

Não só por ser bela — que o era em grau máximo, segundo afirma Hainchelin —, como também por ser inteligente, teve sobre si a suspeita de satanismo Hipatia (380-415), filósofa e matemática alexandrina, filha do matemático Teon [...] Uma vez morta, seu cadáver foi esquartejado pela multidão. Sua extensa obra se perdeu com o incêndio da biblioteca de Alexandria. Não apenas filósofas e cortesãs, mas também mulheres que estiveram no poder, ou o exerceram por detrás do trono, foram identificadas com o Diabo ao longo da história”. (p. 240).

A mulher aqui é duplamente uma ameaça: por ser bonita e por ser inteligente. Esse perfil de mulher parecia incomodar bastante a sociedade, tanto que, uma multidão enfurecida esquartejou o corpo da filósofa e matemática Hipatia. Não era visto como algo bom uma mulher ascender ao poder; relacionando-a com o diabo justificava-se o porquê de o feminino não poder

ligar-se ao poder, uma ideia bastante preconceituosa e machista que definiu e ainda define o destino das mulheres no mundo todo.

Ainda sobre esse assunto, coloca Cousté (1997) que

Na antiguidade clássica, diversas mulheres foram identificadas com o Diabo ou criaram lenda de serem seus representantes [...] Aspásia, sacerdotisa de Vênus em Ecbatana, chamada a Jovem, foi acusada de familiaridade com as potências infernais, única explicação que se encontrou para justificar a imaculada perenidade de sua beleza [...] Passava dos oitenta anos, e é sabido que sua beleza não havia sido ultrajada pelo tempo”. (p. 239, 240).

Assim, vê-se que, mesmo anteriormente ao cristianismo, a mulher já era identificada em sua relação com entidades infernais. Por ser vaidosa demais, aproximava-se desses seres para obter coisas fúteis, como, no caso de Aspásia, a beleza eterna.

Cousté ainda nos dá mais informações acerca do caráter frágil e ligado ao mal da mulher: “[...] Guilherme de Paris, eminente sábio de seu tempo, afirmava por volta de 1240 que os incubos eram particularmente atraídos pelos longos cabelos das mulheres, motivo por que recomendava às de sua congregação que os cortassem ou cobrissem”. (1997, p. 51). Novamente fica perceptível como era salientado o fato de que as mulheres estavam suscetíveis aos demônios. Até mesmo ter cabelos longos (característica atrelada ao feminino por muito tempo, inclusive, até os nossos dias) era perigoso.

Flusser confirma essa ideia de continuidade com relação a essa crença misógina: “A mulher continua, é verdade, encarnando o pecado, e o diabo se esforça, romanticamente, por conservar este aspecto” (2008, p. 83). A mulher, conforme estamos comprovando, sempre foi um símbolo da luxúria e do pecado, chegando a ser encarada como um instrumento do próprio mal; já citamos, por exemplo, as bruxas que eram consideradas amantes do demônio. Assim, ainda hoje existe um pouco dessa ideia, a mulher ainda não alcançou o mesmo patamar dado ao homem.

Claro que isso nem sempre foi assim, há milênios tivemos algumas sociedades matriarcais, as quais foram depois sufocadas pelas patriarcais, modelo vivo até hoje. Eisler (1993), coloca o seguinte: “Na maioria das ‘religiões tradicionais’, a única ou suprema divindade é masculina. Mas o que estamos aprendendo agora é que nossas tradições mais antigas são aquelas em que tanto o homem quanto a mulher cultuavam uma Grande Mãe, uma Grande Deusa [...]” (p. 41); esta citação confirma o que dissemos anteriormente. E, desconsiderando as antigas sociedades matriarcais anteriores, nos contos de Bécquer (como nas criações literárias de inumeráveis autores e autoras) temos a construção das personagens

femininas pautada pela crença em um deus masculino, o que era o mais comum para a época do autor.

As mulheres, de tal maneira, seguem as posições destinadas a elas: pecadoras como Siannah de *El caudillo de las manos rojas*, que trai o marido no início da história; Beatriz de *El monte de las ánimas*, que usa de sua beleza para ter seus caprichos satisfeitos; e, mesmo, a bondosa moura de *La cueva de la mora*, que simplesmente não é cristã, ou seja, apesar de religiosa, não pertence à religião “certa”. Também temos os demônios, como a mulher sobrenatural de *Los ojos verdes* e a estátua fascinante de *El beso*, que ultrapassam a simples noção de pecado, chegando a uma esfera ocupada pelo sobrenatural, e, que, pelo viés religioso, nos levaria às crenças acerca do diabo e de outras criaturas demoníacas.

Sobre uma “aliança entre o demoníaco e o feminino”, Cousté (1997) comenta que

A explicação mais coerente dessa aliança do demoníaco com o princípio feminino deve ser buscada no âmbito da antropologia. Quase não há dúvida, atualmente, de que os cultos à Grande Mãe configuraram as experiências mais antigas da humanidade. Em retrocesso desde que as culturas baseadas na coleta e, portanto, nômades, deram passagem às culturas sedentárias e à conseqüente invenção da cidade, esses restos matriarcais converteram-se em substrato da nova sociedade patriarcal, erodindo-a profundamente até bem entrado o século XV de nossa era, uma época na qual já as mulheres levavam mais de mil anos afastadas do culto. (p. 239)

Assim, nos primórdios, as sociedades eram predominantemente matriarcais; essa herança matriarcal não foi completamente esquecida, sendo, porém, demonizada e sufocada por sociedades subsequentes.

As mulheres eram tão acusadas de uma ligação com o demoníaco a ponto de, segundo nos informa Cousté, aquelas consideradas feiticeiras serem responsabilizadas por fazer um retrato falado do diabo: “Um grande número de feiticeiras ajudou, principalmente entre os séculos XV e XVII a confeccionar o que se poderia chamar de retrato falado do Diabo”. (1997, p. 26). A mulher é aqui encarada como alguém que interage com o diabo, logo, com o mal. Ela é a feiticeira, a bruxa, e, continua sendo, a Eva que pôs tudo a perder. Ela tem um vínculo forte com o que é considerado como mal.

Ainda segundo esta acepção ligada à figura da mulher, comenta Cousté (1997):

[...]desde os cultos diânicos de caráter silvícula (que foram continuados na mais elaborada ritualização das ménades e das bacantes) até o satanismo contemporâneo, passando pelo amplo apogeu das bruxas ou as missas negras da Montespán, as mulheres têm sido as sacerdotisas por excelência do Diabo [...]. (p. 238).

Por este trecho fica bastante claro o papel representado pela mulher com relação ao diabo; ela é sua sacerdotisa, suscetível às suas vontades. Nem mesmo as bruxas eram independentes, pois sempre rendiam culto ao masculino, representado pelo diabo.

Também com relação ao cristianismo e segundo Eisler (1993), de acordo com os Evangelhos Gnósticos, Maria Madalena teria sido um dos principais apóstolos de Jesus e, inicialmente, o movimento cristão teria estabelecido igualdade com relação ao masculino e o feminino. É óbvio, pelo que percebemos em nossa história atual e a da época de Bécquer, que isso foi modificado conforme o cristianismo ascendeu, passando a privilegiar o princípio masculino e consequentemente a marginalizar o feminino.

Eisler (1993) também explica como Maria tornou-se uma divindade respeitada dentro do cristianismo, mesmo sendo considerada pela cultura e religião como inferior, por ser uma mulher:

Os trovadores e trovadoras que floresceram nas cortes de Eleanora de Aquitânia [...] ajudavam a elevar a mulher e o feminino de seu status desprezado e subserviente [...] foram os Trovadores que introduziram o comportamento que a Igreja chamou de Mariologia: a adoração de uma Mãe Divina, em essência uma reinstituição do antigo culto à Deusa. No começo a Igreja perseguiu os Trovadores como hereges. Mas, não conseguindo erradicar esse culto profundamente enraizado, cooptou-o: a Deusa tornou-se a Virgem Maria, a única figura mortal numa família santa em que apenas o pai e o filho eram proclamados divinos. (p. 49)

Desse modo, apenas graças aos trovadores e trovadoras das cortes de Eleanora de Aquitânia, é que houve uma elevação do princípio feminino, e Maria ocupou o lugar que antes fora consagrado à Deusa. Ainda assim, não podemos nos esquecer de que para ser divinizada, Maria teve que obter um status de virgem, sem o qual, com certeza, não teria conquistado tal posição no cristianismo.

Além do cristianismo temos a crença da inferioridade feminina presente em outras religiões. De acordo com Cerminara (1993):

Os textos sagrados hindus, budistas, maometanos, judaicos e cristãos, só para mencionar alguns, mostram todas essas tendências. “As mulheres são impuras como a própria falsidade”, escreve Manu, o legislador hindu; “dia e noite as mulheres devem ser mantidas pelos homens na dependência de suas famílias”. (p. 152)

Assim, percebemos que praticamente todas as religiões antigas acreditavam que a mulher era menos digna do que o homem, tanto que elas precisariam de uma vigilância constante. E Cerminara (1993) continua:

Somente com muita relutância, e depois de muita persuasão, Buda permitiu que mulheres se tornassem membros de sua ordem monástica, e mesmo assim sob a condição de a devota, não importando quantos anos de serviço desse à ordem, prestar obediência a um monge do sexo masculino, mesmo que ele tivesse sido ordenado no dia anterior. (1993, p. 152)

Até mesmo Buda, tido como avançado em relação a muitos preconceitos do mundo, condenou as mulheres à subalternidade, pois, ainda que as aceitasse relutantemente, ele não lhes dava a independência e confiança com que presenteava os homens: elas deviam ser sempre vigiadas, prestar contas a um homem. E no judaísmo, era ainda pior:

Entre os judeus, o preconceito dos rabinos chegava a tal ponto, que eles acreditavam não ser a mulher capaz de uma instrução religiosa profunda. É melhor queimar a Lei, ensinavam eles, do que ensiná-la a uma mulher. Como pode um homem, que nasce da mulher, pergunta Jó, ser puro? E enquanto Cristo parece ter se libertado de sentimentos de dominação masculinos, os autores tanto do Antigo quanto do Novo Testamento, especialmente São Paulo, não o fizeram. Os efeitos psicologicamente destrutivos de seu próprio medo e da desconfiança e depreciação da mulher são até hoje incalculáveis no mundo dos homens e das mulheres. (CERMINARA, 1993, p. 152-153)

As mulheres, para os rabinos, de tão inferiores como seres humanos, eram incapazes de ter uma educação religiosa mais profunda, sendo uma perda de tempo ensiná-las. Jesus Cristo aparentemente se libertou desses preconceitos, o que não podemos dizer com relação a muitos de seus apóstolos, sendo que Maria Madalena é encarada até hoje como uma grande pecadora, ainda que exista uma possibilidade relevante de que ela ocupasse um lugar importante na vida e obra do Cristo. Enfim, por muito tempo, tudo isso causou — e ainda causa — efeitos tão terríveis para as mulheres, que, em muitos locais do mundo, ainda é comum mulheres serem apedrejadas por desobedecerem seus maridos ou por transgredirem seu contrato conjugal.

Logo, fica mais fácil entendermos as mulheres dos contos de Bécquer quando compreendemos o impacto das religiões e das crenças ligadas a elas na vida das pessoas naquela época.

5.5 A figura da mulher ligada à desgraça e os contos de Bécquer

Nestes cinco contos, boa (anjo) ou má (demônio), a personagem feminina causa a morte daquele que se atreveu a amá-la. Isso a coloca em descrédito, devido ao fato de que nem mesmo sua bondade a salva, e ela está fadada a ser um instrumento de punição à personagem masculina que escolhe amá-la mais do que a seu país, suas tradições e, enfaticamente em Bécquer, a

religião. Muitas vezes ela também é punida, principalmente se sua construção for humana. As mulheres que saem impunes são aqueles descritas como seres sobrenaturais.

Relativamente a essa questão, Praz (1996) faz uma importante consideração:

[...]o homem, na obra do poeta, aspira a ser ‘a vítima impotente da raiva furiosa de uma linda mulher’. Seu comportamento é passivo, seu amor é martírio, seu prazer é sofrimento. Quanto à mulher, seja ela Fredegond ou Lucrecia Bórgia, Rosamond ou Mary Stuart, é sempre o mesmo tipo de beleza dissoluta, imperiosa e cruel”. (1996, p. 202).

Assim, temos os tipos bem estabelecidos: o homem como vítima, que se rende à mulher. E a mulher, que, com sua beleza, faz o homem sofrer propositadamente, o que encontramos em muitas das lendas de Bécquer, características de suas principais personagens; inclusive, da maioria daquelas que escolhemos para análise em nossa tese.

Em *El beso* a mulher que a estátua representa, Dona Elvira, seduz um homem e, depois, precisa ser defendida pela estátua que representa seu marido. Percebe-se aqui duas visões muito presentes na época em que Bécquer viveu e escreveu: (1) mulher fatal que seduz o homem; (2) mulher frágil que precisa ser defendida pelo marido e que é, até mesmo, disputada, conforme trecho do conto (2010):

— Ciumento — apressou-se a dizer o capitão —, ciumento ... dos meus homens, não...: mas veja, não obstante, até onde chega minha extravagância. Junto à imagem dessa mulher, também de mármore, e ao que parece com vida como ela, há um guerreiro ... seu marido sem dúvida ... Pois bem...: direi tudo, ainda que zombeis de minha necessidade ... Se não temesse que me achassem maluco, acredito que já o teria feito em cem pedaços. ¹⁴³(p. 380)

Além de ciumento, o capitão se mostra violento, querendo se livrar da estátua masculina, que considera sua rival. Ao final, no entanto, percebemos que quem leva a melhor é o homem de mármore.

El caudillo de las manos rojas nos apresenta os amantes Pulo e Siannah. Este mata o próprio irmão para poder ficar com a noiva do soberano, a belíssima Siannah. A moça não é descrita em momento algum como má, porém, é o amor por ela que faz o jovem Pulo cometer a atrocidade de matar o próprio irmão. De certa forma, contudo, ela é responsabilizada pela

¹⁴³ — Celoso — se apresuró a decir el capitán —, celoso... de los hombres, no...; mas ved, sin embargo, hasta dónde llega mi extravagancia. Junto a la imagen de esa mujer, también de mármol, grave y al parecer con vida como ella, hay un guerrero... su marido sin duda... Pues bien...: lo voy a decir todo, aunque os moféis de mi necesidad. Si no hubiera temido que me tratasen de loco, creo que ya lo habría hecho cien veces pedazos. (2010, p. 380)

ação de Pulo. Pulo tenta redimir-se, mas novamente, devido ao amor por Siannah, não consegue. Seu fim é a morte, o mesmo de Siannah, a qual não pode viver sem o marido e prefere o suicídio a continuar sua vida sem ele. O fato de Siannah escolher a morte a uma vida sem Pulo torna evidente a questão misógina da época de Bécquer e, ao mesmo tempo, retoma ideais do ultrarromantismo.

La cueva de la mora, por sua vez, nos traz claramente a ideia de que a religião é mais importante que o amor. Logo, um cristão casar-se com uma moura seria um pecado digno de punição, a qual, no caso do conto em destaque, é a morte para os dois. E novamente a mulher é símbolo de perdição, pois o homem é completamente seduzido pela beleza da jovem moura. Esteves (2005) fala de um exagerado conservadorismo cristão nessa lenda, o qual ocorre principalmente no trecho do conto em que o jovem cristão improvisa um batismo para a jovem moura, o que deixa bastante claro o fato de a personagem masculina ver-se como superior, pois, obviamente, sentia que a religião da moça não traria a salvação de que ela precisava. Chamamos a atenção, também, a passividade com a qual a jovem se entrega ao batismo, desprezando a religião em que fora criada, devido a um amor fulminante e mal explicado por um cristão: eles simplesmente se apaixonam sem ao menos conhecerem-se bem, não convivem, e, nem mesmo, conversam direito. Assim mesmo, com o casal pouco se conhecendo, a moça larga tudo pelo amado, da mesma forma como, sejamos justos, ele abandona tudo por ela. O jovem cristão, praticamente, só considera o que a beleza da moça despertou nele, é movido apenas por uma paixão fulminante. Mas, é também importante ressaltar, que o nome do conto é, em tradução para o português, *A gruta da moura*, ou seja, o ser sobrenatural em destaque é ela e não o moço cristão. Ela é a escolhida para representar o sobrenatural, e talvez isso também abarque a misoginia presente nos contos.

Na lenda *Los ojos verdes*, a figura da mulher é atrelada à de um demônio que seduz e mata suas vítimas com seus dotes femininos. A mulher representa aqui algo maligno e mortal. O homem, por sua vez, não pode resistir à tentação imposta pela bela mulher, e, assim, além da visão misógina, temos a conservadora: como Fernando quebrou uma tradição, tendo sido avisado de que não deveria seguir até a Fonte dos Álamos, seu castigo, a morte, era esperado. Esteves (2005) comenta sobre esse conto: “A misoginia da cultura ibérica tradicional, assimilada pela visão conservadora de Bécquer, manifesta-se na identificação dessa força sobrenatural que castiga com a figura de uma mulher loira de olhos claros, dentro dos ideais românticos nórdicos de beleza”. (p. 31). Pelo trecho de Esteves, percebemos que Bécquer resgatou uma caracterização feminina já existente e célebre: a nórdica loira dos olhos claros; e ele deu essas características a um demônio em forma de mulher que mata aqueles que ousam

fitá-la. A mulher, neste conto, não recebe punição, pois é um ser sobrenatural que talvez esteja fora dos limites da punição imposta a quem é mortal e sujeito às leis divinas.

E em *El monte de las ánimas* temos o seguinte cenário: a mulher (Beatriz) tenta o homem (Alonso) com sua beleza estonteante; este não conserva os costumes que aprendeu, quebra a tradição de não sair na Noite de Finados e morre tentando recuperar um objeto que Beatriz, por pura maldade — tida como maldade feminina — e capricho, o fizera buscar. Beatriz, no entanto, é também castigada, e de uma forma mais cruel que Alonso, pois, além de morrer com o susto de receber de alguém que ela não vê (provavelmente um Alonso já morto ou prestes a morrer) sua faixa azul ensanguentada, ela é condenada a estar ao lado do lugar em que o corpo do primo descansa. Talvez Beatriz seja a mulher que recebe a pior das punições relatadas nos contos de Bécquer, pois é atingida na vida e no pós-morte, possivelmente por que ela seja também uma das criações mais caprichosas, egoístas e vaidosas do autor espanhol, um estereótipo de mulher bela, porém, sem caráter.

É claro que, mostrando esta faceta de Bécquer, não queremos desmerecer a obra do autor, mas comprovar que essas características estão presentes em muitas de suas obras, afinal ele viveu em um momento da história em que o conservadorismo e a misoginia eram mais acentuados do que nos dias de hoje, tendo sido educado neste contexto, o que incluía sua religião, o catolicismo, que era muito forte em seu país.

Essas questões são importantes para entendermos melhor as personagens, masculinas e femininas, e, também, a vinculação existente entre essas figuras femininas e o sobrenatural, que possibilita o advento do fantástico.

Dessa forma, concluímos este capítulo, comprovando nossas ideias de que a mulher tem sua figura relacionada de maneira exaustiva ao mal e à fragilidade, justificativas para o seu papel secundário pós sociedade matriarcal, que ainda persiste, e dura milênios. Para as obras de Gustavo Adolfo Bécquer estudadas na presente tese, tal esclarecimento ilumina as análises com relação às personagens femininas.

6 A MULHER COMO AGOURO DE MORTE NAS CINCO LENDAS ESCOLHIDAS

6.1 A figura da mulher e sua relação com o mal

No atual capítulo retomaremos algumas ideias e comprovaremos nossa tese: a mulher funciona como agouro de morte para as personagens masculinas de cinco contos (*El beso*, *El caudillo de las manos rojas*, *El monte de las ánimas*, *La cueva de la mora* e *Los ojos verdes*) de Gustavo Adolfo Bécquer. Faremos essa comprovação por meio das contextualizações desses contos e de algumas análises deles.

Traremos, neste item, algumas questões importantes sobre o mal e sobre como ele se relaciona, nos contos, com a figura da mulher.

Segundo Cousté (1997),

Menos machista que a tradição paracorrânica, a talmúdica considera Adão o responsável pela primeira infidelidade marital da história. [...] a presa do Diabo era Adão — primeira criatura humana do Pai —, mas, esbarrando na irreversível lealdade daquele, resolvera tentar Eva. Os excelentes resultados que obteve com essa estratégia indireta convenceram-no de uma verdade que não sofreu modificações ao longo do tempo: o ponto fraco do homem era a mulher”. (p. 43)

Temos uma reafirmação de uma das ideias que sustenta esta tese: a de que a mulher é culpabilizada pelas desditas dos homens; nesse caso, da citação acima, pela talmúdica¹⁴⁴. Apesar de considerarem Adão culpado pelo primeiro adultério, eles colocam a mulher como o ponto fraco do homem. Essa visão é muito pertinente para os contos analisados nesta tese de doutorado, pois, é exatamente essa a visão privilegiada pelos narradores de Bécquer em suas *leyendas*. O homem morre por causa da mulher, porque ela continua sendo e sempre será o seu ponto fraco. É como se o homem fosse simplesmente refém da sedução feminina, como se ele não tivesse armas para lutar contra isso. Temos uma forte vitimização do homem e, ao mesmo tempo, uma demonização da mulher. Ela, dessa maneira, é relacionada ao mal. Como confiar naquela (Eva) que cede sem refletir a uma tentação e arrasta consigo aquele que antes fora correto e leal (Adão)?

Fica claro, nesse capítulo, que tais questões são de discussão crucial para melhor entendermos as personagens de Bécquer, que bebem dessas fontes bíblicas, não apenas pelo

¹⁴⁴A talmúdica remete aos judeus, ao *Talmud* (obra judaica). Segundo a revista *Morashá* (2003), o *Talmud* é o que define e dá forma ao judaísmo. A obra alicerça todas as leis e rituais judaicos. Enquanto o *Chumash* (o Pentateuco, ou os cinco livros de Moisés) faz alusão aos Mandamentos, o *Talmud* os explica, discute e esclarece.

catolicismo, que notamos em muitos contos, mas, também, por essa ideia que se repete de que a mulher leva o homem à desgraça.

Define-se mal como o contrário do bem, algo que se distancia do que é lícito e/ou honesto. Também é definido como uma desgraça, uma calamidade, além de como enfermidade, doença (MAL, 2021). Segundo Houaiss, Villar e Franco (2015, p. 681), o mal é também, algo prejudicial, nocivo, é errado para algo ou alguém, e, é qualquer coisa má ou negativa. Nessa mesma linha de pensamento, Voltaire (2004), define: “[...] mal supremo é aquele que vos torna completamente insensível” (p. 55).

De acordo com Vax (1981), o mal seria mais inquietante que o bem, ou seja, causaria mais perturbações, e podemos dizer até, que seria mais interessante. O fantástico estaria ligado à apreensão relacionada com os valores negativos. A arte e a literatura fantásticas nutrem-se estreitamente de situações que trazem repulsa, apreciando aquilo que a ciência, a moral e a religião condenam. Assim, segundo Vax (1981), acontecimentos que perturbam a ordem do mundo, como vícios terríveis, rituais satânicos e circos de aberrações, são utilizados em relatos como os fantásticos. Logo, é possível afirmarmos que o mal, ainda que não condição indispensável para o fantástico, encaixa-se bem em suas narrativas. Nos contos fantásticos de Bécquer, a mulher é abundantemente utilizada como ferramenta na condução do mal. Assim, nesses contos, o mal liga-se ao fantástico e à figura feminina, como veremos melhor adiante.

É pertinente o que diz Voltaire (2004) acerca do mal, para o filósofo, “Há pois infinitamente menos mal sobre a terra do que se diz e se pensa” (p. 371), logo, temos uma visão bastante otimista sobre o alcance do mal. Voltaire (2004) segue explicando que, para alguém tomado pela melancolia ou atingido pela injustiça, tudo será ruim, enquanto que, para alguém que vive um momento muito bom, tudo será felicidade. É intrigante pensarmos nessas questões, pois, ao nos remetermos às cinco lendas de Bécquer que estudamos, podemos facilmente notar que a primeira explicação de Voltaire (2004), aplica-se nos contos, porque, é perceptível que, nos contos, há o predomínio de uma visão mais pessimista, não há muita alegria ou concretizações de aspirações e sonhos, muito pelo contrário, há tristeza, tragédia e morte.

Uma das explicações para o mal seria a retribuição, segundo nos explica Paul Ricoeur: “A primeira e mais tenaz das explicações oferecidas pela sabedoria é a da *retribuição*: todo sofrimento é merecido porque é a punição de um pecado individual ou coletivo, conhecido ou desconhecido”. (1998, p. 29). Com a retribuição, todo sofrimento teria explicação por ser merecido, ninguém seria uma vítima, ou seja, este tipo de mal teria um fundamento, não estaria ligado ao mero acaso, ainda que possa parecer estar, devido ao fato de que, muitas vezes, o “pecado” em questão é desconhecido. Nos contos de Bécquer, temos como explicar os

sofrimentos vivenciados pelas personagens. As personagens masculinas, por exemplo, são punidas pelos desdobramentos do amor que sentem pelas mulheres, como Fernando de *Los ojos verdes*, que desrespeitou uma tradição, ignorou avisos e foi à fonte dos Álamos, onde encontrou o amor e a perdição concomitantemente.

Agir contra o mal já estabelecido e provável seria algo bastante complexo: “Pela ação, o mal é antes de tudo o que não deveria ser, mas deve ser combatido [...] A resposta — não a solução — da ação é: ‘que fazer contra o mal?’”. (RICOEUR, 1998, p. 48). Dessa forma, agir contra o mal, seria necessário. Mas, não se sabe exatamente como fazê-lo. Nos contos que analisamos aqui, o mal acaba vencendo, ainda que exista alguma tentativa de luta contra ele, é o que vemos principalmente em *El caudillo de las manos rojas*. Nesse conto, Pulo tenta se redimir, mas acaba sempre caindo nas tentações representadas principalmente pela amada Siannah, mas sua última falha ocorre porque ele não consegue conter sua curiosidade, e assim o mal vence e os amantes acabam mortos.

Em *El monte de las ánimas*, o mal sobrenatural só se concretiza por conta do mal humano. Há, no conto, uma ameaça sobrenatural, representada pela Noite de Finados: não se deve sair nessa noite. Alonso, que vive na região, sabe disso, mas Beatriz, sua vaidosa prima, desconhece e desdenha de tudo que tem ligação com tal possibilidade. A moça representa o mal humano, sendo caracterizada como fútil, caprichosa e cruel. O mal sobrenatural, no conto, ocorre a partir dos seres sobrenaturais que povoam aquela noite; essas criaturas não são descritas no conto, mas é por conta delas que, fisicamente, Alonso perde a vida (elas, evidentemente, não são a única razão para o moço perder a vida; Beatriz também tem grande parcela de culpa).

Em *Los ojos verdes*, o mal é encarnado na personagem sobrenatural famosa por seus estonteantes olhos verdes. Ela enfeitiça e mata os homens que ousam se aproximar da fonte dos Álamos. Podemos pensar que ela tira o livre-arbítrio dos homens que penetram os domínios geográficos da fonte onde ela vive, pois, segundo nos conta o mateiro Iñigo, depois de penetrar aquelas paragens, não há mais o que ser feito: ninguém jamais foi capaz de resistir àquela criatura semelhante a mulher. Ela é assim, má, não apenas por matar, mas também por impedir qualquer tentativa de fuga de suas vítimas.

No conto *El beso* também existe o mal humano e o mal sobrenatural. O mal humano é representado pelo capitão francês, que, de certa forma (principalmente por ser estrangeiro), invade um local sagrado, uma igreja. Além disso, ele cobiça uma estátua, como se o objeto fosse uma mulher. Apaixonado, ele demonstra sentimentos pouco nobres, como ciúmes e cólera. Vê-se em um embate com a estátua masculina, que representa o marido de uma certa

Dona Elvira (representada pela estátua feminina), marido-estátua este que também representa o sobrenatural (e de certa forma o mal, pois a estátua busca vingança por sua honra e pela honra de sua esposa). Igualmente motivado por ciúmes e fúria, a estátua masculina golpeia mortalmente o jovem líder francês.

Em *La cueva de la mora*, o mal vence e o casal protagonista morre. Nessa história, não há muito com relação a ações particularmente más, se pensarmos na esfera individual de cada personagem. Podemos pensar, no caso dessa *leyenda*, que a guerra é o maior mal: o contínuo embate entre cristãos e mulçumanos, que culmina em muitas mortes. É claro que algumas ações podem ser consideradas más, como o cristão ter sido preso no início do relato, e, depois, quando ele tenta raptar a amada. O moço não age, nessa passagem em particular, de maneira inocente, até por que, devido ao seu amor pela moça moura, ele nem ao menos pensa na vida dos aliados e não-aliados de que irá dispor. Mas, todas essas ações têm ligação com a guerra, o mal maior nesse conto.

Claramente, há em todas as narrativas, o mal-retribuição de que fala Ricoeur (1998), pois há uma clara punição para as personagens, principalmente para as personagens masculinas. O mal não vem de fonte desconhecida, ele ocorre como consequência dos atos impulsivos (baseados em paixões incontroláveis) das personagens. A personagem feminina, claramente, impulsiona esse mal.

É importante, para nossa análise, considerarmos a ideia da presença do mal em cada uma destas histórias. Como mencionado, podemos pensar que, em todos os contos, existe relação com o mal.

6.2 A mulher como agouro de morte e demais questões pertinentes sobre os contos

Ao longo desta tese, pudemos abordar questões pertinentes às cinco histórias já evidenciando alguns pontos importantes. Vamos retomá-los para melhor efeito explicativo: 1) a mulher é figura importante em todas as histórias, mas nunca é a personagem principal (mesmo que sua presença seja já evidenciada no título, como *La cueva de la mora* e *Los ojos verdes*), logo o homem é o protagonista, o agente; 2) a mulher é caracterizada como boa ou má, dificilmente encontramos um meio termo em suas caracterizações, provavelmente a mais humana e neutra é Siannah de *El caudillo de las manos rojas*; 3) quando ela é má, pode ser um ser sobrenatural, como a estátua muito humana de *El beso* e o demônio/mulher de *Los ojos verdes*; 4) quando ela é essencialmente boa (*El caudillo de las manos rojas* e *La cueva de la mora*) isso não é suficiente para que ela não cause de alguma forma a morte daquele que ama e

que a ama; 5) a personagem masculina principal abandona tudo pela mulher que causará sua morte, além disso, parece ter mais características positivas que negativas; ademais, ele é sempre humano e independente; 6) a personagem masculina, por ser dominante, parece ver a mulher como vulnerável e passível de domínio, o que faz com que essa personagem invista sem medo (ou quase sem medo) em uma possível relação com ela.

Segundo Houaiss, Villar e Franco (2015, p. 32) agourar é adivinhar, prever, pressentir; pode-se, segundo os autores, desejar mau agouro a alguém, e, algo pode agir também como um sinal de mau agouro. Houaiss, Villar e Franco (2015, p. 32) colocam agouro como uma predição, uma profecia, um sinal que pressagia algo e, também, um presságio de um acontecimento ou de uma notícia ruim. Um mau agouro é, assim, um pressentimento, um indicador de que algo não terminará bem. Temos motivos para ter essa sensação, quando nos familiarizamos com as temáticas de muitos contos de Bécquer; a história vai se encaminhando para a tragédia, no caso dos cinco contos estudados por nós, esse mau agouro, essa sensação, ao final, é pior, pois, nesses contos, ocorrem mortes. A morte, para nós, humanos, que muito conjecturamos, mas pouco sabemos, realmente, sobre o destino dos mortos, é o pior dos destinos, pois é irreversível. Pedro, em *La ajorca de oro*, outro conto de Bécquer, fica louco após roubar o bracelete de uma santa, o que ele faz por conta dos caprichos da bela Maria, por quem era apaixonado; porém, ainda que lamentemos o destino do moço, podemos ter a esperança de que um dia ele recobre o juízo. Isso não ocorre com as lendas analisadas nessa tese, pois sabemos que para a morte não há solução, por mais que o cristão e a moura tenham ficado juntos como fantasmas em *La cueva de la mora*, não ficamos contentes por eles, simplesmente porque eles estão mortos, não podem ser felizes estando mortos, não podem ter uma vida conjugal plena, assombrando um local por anos sem fim. A morte é o pior destino.

Assim, ao pensarmos na ideia de agouro de morte, temos a noção de que este se constitui como um tipo de sinal, que aparece e precede a morte. Nos contos, esse sinal é a mulher, ou antes, o amor que o homem nutre por ela. Esse sinal, a partir do momento em que o homem se apaixona pela mulher, leva-o inexoravelmente à morte, pois ele acaba escolhendo a mulher que o levará a complicações definitivas. Tanto isso é válido que, podemos concordar que, não fosse o aparecimento dessa mulher, e a paixão fulminante que domina os cinco homens das cinco histórias, tais personagens masculinas poderiam continuar suas vidas e, certamente, escolher mulheres que não fossem perigosas, se é que isso é possível, se pensarmos no percurso da caracterização feminina ao longo da História, traçado brevemente no capítulo anterior.

Iremos agora discutir algumas questões específicas de cada conto becqueriano importantes para a confirmação de nossa tese.

6.2.1 *El beso*

Em *El beso*, temos a explicação, pelo próprio capitão, do que o levou à paixão por Dona Elvira: “— Houve de tudo — respondeu o interpelado —, pois para dizer a verdade não dormi muito, o motivo da minha vigília valeu a pena a noite perdida. Ter insônia perto de uma bela mulher não é, com toda a certeza, o pior dos males¹⁴⁵. (2010, p. 377). Foi a beleza da mulher a responsável por causar no jovem francês a paixão que o faz levar um golpe mortal ao final do conto, isso confirma o conteúdo discutido no capítulo anterior, sobre a beleza maldita da mulher, que, ao mesmo tempo que encanta, perde o homem, conduzindo-o à desgraça. Também podemos concordar que, apaixonar-se apenas pela beleza inanimada é um motivo fútil e, ao contrário de Fernando (*Los ojos verdes*), Alonso (*El monte de las ánimas*) e Pulo (*El caudillo de las manos rojas*), que conversavam com suas amadas, o capitão jamais conversou com Elvira; claro, pois era ela uma estátua, e a única coisa que importava nela era sua beleza, tanto que, com as risadas de seus companheiros, ele não mais se altera e trata logo de enaltecer a beleza da sua querida estátua, que ele trata como uma propriedade sua. Ele a chama de “minha”, em sua percepção, ela é a dama espanhola dele.

O moço já sentia, tão comum para a sociedade patriarcal, o sentimento de posse com relação à mulher, ainda que ela fosse uma estátua. Ele a chama de “minha” com estranha rapidez e facilidade. Se pensarmos na totalidade do conto, Dona Elvira é disputada ao final, quando seu marido-estátua precisa defender a honra de sua mulher, que era casada, e, ao mesmo tempo, a sua própria honra como marido, que não poderia simplesmente assistir a tal assédio cometido contra sua esposa (pois, pelos costumes da época, esperava-se do homem tal atitude). Com relação a isso, é importante notarmos o trecho que segue de *El beso*:

— Relembrando um pouco do latim que eu aprendi em minha infância, consegui com muita dificuldade decifrar a inscrição da tumba — respondeu o interpelado —, e, pelo que pude compreender, pertence a um título de Castela; guerreiro famoso que fez campanha com o Grande Capitão. Eu esqueci o seu nome; mas a sua esposa, que é quem vocês veem, chama-se Dona Elvira de Castanheda, e pelo que eu acredito, se a cópia for parecida com a original, ela deve ter sido a mulher mais notável de seu século. ¹⁴⁶(2010, p. 384).

¹⁴⁵ — Ha habido de todo — contestó el interpelado —; pues si bien es verdad que no he dormido gran cosa, el origen de mi vigilia merece la pena de la velada. El insomnio junto a una mujer bonita no es seguramente el peor de los males. (2010, p. 377)

¹⁴⁶ — Recordando un poco del latín que en mi niñez supe, he conseguido a duras penas, descifrar la inscripción de la tumba — contestó el interpelado —; y, a lo que he podido colegir, pertenece a un título de Castilla; famoso guerrero que hizo la campaña con el Gran Capitán. Su nombre lo he olvidado; mas su esposa, que es la que veis, se llama Doña Elvira de Castañeda, y por mi fe que, si la copia se parece al original, debió ser la mujer más notable de su siglo. (2010, p. 384).

O capitão francês não guardou nenhuma recordação do nome do marido de dona Elvira, mas do dela não se esqueceu, o que ajuda a comprovar o fato de que o sentimento de posse que ele tinha com relação a ela era tão grande que ele ignorava os demais sinais; em sua mente ela era dele de alguma forma e o seu marido constituía um empecilho a ser deixado de lado.

O narrador faz uma indicação importante sobre o contexto daquela invasão:

Os oficiais do exército francês, que, a julgar pelos atos de vandalismo com que deixaram uma triste e duradoura lembrança de sua ocupação, tinham tudo menos o dom de artistas ou de arqueólogos, nem é preciso dizer que se aborreceram soberanamente na antiga cidade dos Césares¹⁴⁷. (2010, p. 375)

Há no trecho uma clara crítica à invasão francesa, além de uma indicação de que os franceses não sabiam apreciar as obras artísticas da cidade de Toledo. Se nos lembrarmos do começo do conto, perceberemos que o capitão não se entusiasmou, inicialmente, em ficar abrigado naquele local:

— De qualquer forma —, exclamou o oficial após um breve silêncio e como que resignado com a estranha acomodação que o acaso lhe oferecia — é melhor um lugar desconfortável do que nenhum. Em todo caso, se chover, o que não será difícil porque as nuvens se agrupam, estamos cobertos e alguma coisa é alguma coisa.¹⁴⁸ (2010, p. 371)

Tudo muda quando ele “conhece” Dona Elvira. A igreja, antes pouco atrativa e desmantelada, transforma-se no local onde “vive” sua querida estátua. É possível notarmos pelo trecho acima, o pouco caso do capitão com relação a um local no país no qual ele está na condição de invasor. Para o francês, aquele sítio, de tão decadente, apenas serviria como abrigo para a chuva, ele não mostra respeito por aquele ser um local religioso. A estátua feminina, é possível afirmar, destrói o pouco caso do jovem comandante, faz com que ele revele toda sua personalidade apaixonada, ciumenta e colérica (cólera que vem dos ciúmes).

O final de *El beso* é bastante chocante, pois é quando o capitão francês finalmente é punido por seu desrespeito diante da mulher alheia (não nos esquecendo de que a mulher, no conto e no contexto da época, é uma posse). Por Dona Elvira ele perde todo o bom senso e,

¹⁴⁷ Los oficiales del ejército francés, que, a juzgar por los actos de vandalismo con que dejaron en ella triste y perdurable memoria de su ocupación, de todo tenían menos de artistas o arqueólogos, no hay para que decir que se fastidiaban soberanamente en la vetusta ciudad de los Césares. (p. 375).

¹⁴⁸ — En fin — exclamó el oficial después de un corto silencio y como resignándose con el extraño alojamiento que la casualidad le deparaba —, más vale incómodo que ninguno. De todas maneras, si llueve, que no será difícil según se agrupan las nubes, estamos a cubierto, y algo es algo. (2010, p. 371)

além de claramente desafiar o marido dela, ele também tenta beijá-la, o que leva a um embate, que o capitão, sendo de carne e osso, não pode vencer:

— Capitão! — exclamaram alguns dos oficiais ao vê-lo dirigir-se à estátua bastante fora de si, meio cego, cambaleante —, que loucura você vai fazer? Chega de besteira e deixe os mortos em paz!

O jovem nem sequer ouviu as palavras de seus amigos e cambaleando e como pôde chegou até a tumba e aproximou-se da estátua; mas ao estender os braços até ela ressoou um grito de horror naquele templo. Sangrando pelos olhos, boca e nariz, havia caído esparramado e com o rosto arrebentado ao pé do sepulcro.¹⁴⁹ (2010, p. 387-388).

O capitão jaz no chão, com o rosto destruído, provavelmente morto, mas não podemos ter certeza disto, já que o conto não nos traz essa informação derradeira (assim como ocorre em *Los ojos verdes*). De qualquer forma, a intenção vale muito neste conto, pois a estátua masculina busca lavar a honra de Dona Elvira e a sua própria com o sangue do capitão, a intenção parece ser a de matá-lo. Não sabemos se outros já se apaixonaram por ela antes, mas, de acordo com o que o texto nos informa, sua beleza pode facilmente ter levado outros homens a um tipo de loucura como a experimentada pelo capitão.

O fato é que a estátua era belíssima, além de parecer viva, pois os soldados, apesar de não nutrirem o mesmo sentimento que o capitão nutria por ela, em momento algum deixam de concordar com ele com relação ao fascínio exercido por Dona Elvira. Podemos pensar, neste caso, que a obsessão do comandante francês por ela deveu-se ao fato de ele poder ter sentido que a estátua, de alguma maneira, correspondia às investidas dele, ainda que não da forma que faria uma mulher real; os demais soldados, não tendo aquela mesma conexão com a estátua, apenas admiravam, de maneira distante, a beleza feminina do objeto de mármore. É claro que, com o final do conto, podemos concluir que toda a vida que o capitão via na estátua de Dona Elvira não era mera loucura; o conto termina com o capitão muito ferido pela estátua masculina. É então que podemos pensar que, se a estátua masculina possuía um tipo de vida, por que não a estátua feminina? Antes de o comandante francês ser golpeado pelo marido-estátua, tínhamos algo como uma hesitação [como coloca Todorov (2003)] com relação aos acontecimentos sobrenaturais, pois, Dona Elvira poderia estar, de alguma forma, viva, ou o jovem poderia estar delirando, pois ele consumia bebidas alcóolicas, o que pode causar certos efeitos alucinógenos [há um momento no conto em que o capitão, já bêbado, pensa ver Dona Elvira como uma

¹⁴⁹ — ¡Capitán! — exclamaron algunos de los oficiales al verle dirigirse hacia la estatua como fuera de sí, extraviada la vista y con pasos inseguros —, ¿qué locura vais a hacer? ¡Basta de broma y dejad en paz a los muertos! El joven ni oyó siquiera las palabras de sus amigos y tambaleando y como pudo llegó a la tumba y aproximóse a la estatua; pero al tenderle los brazos resonó un grito de horror en el templo. Arrojando sangre por ojos, boca y nariz, había caído desplomado y con la cara deshecha al pie del sepulcro. (2010, p. 387-388)

mulher real, inclusive, vê, com seus olhos alterados pelo álcool, a mulher-estátua mexendo os lábios para rezar, respirando, cruzando as mãos e, até mesmo, pensa vê-la ruborizar (BÉCQUER, 2010, p. 385).

De qualquer forma, ela, Dona Elvira, exerce a função de agouro de morte no mecanismo desse conto, visto que é a partir de sua presença que o capitão se apaixona e, posteriormente, procura por uma briga a qual não pode vencer (com uma estátua de pedra).

É possível que pensemos também no capitão francês sendo punido por mais de um motivo. Ele desafia o marido de Dona Elvira, levando a questões de honra, importantes na época; o moço desafia o descanso dos mortos, do qual seus soldados o lembram, mas que ele ignora. E, principalmente: o francês é um invasor, está ocupando um país, uma cidade e, por fim, e provavelmente o mais grave (se nos recordarmos de como são importantes as tradições e a religião em Bécquer): ele invade um templo religioso e ousa apaixonar-se por um dos monumentos presentes naquele local santo. Enfim, o capitão francês, de muitas maneiras, chama para si a punição, que se faz possível por meio da bela estátua Elvira e de seu ciumento marido de pedra.

Novamente, voltamos à questão de que o homem, muitas vezes, nestes relatos becquerianos, faz por merecer seu castigo. No entanto, esse merecimento fica em segundo plano com a maior parcela culpa sendo comumente destinada às figuras femininas.

A personagem feminina, em nossa tese, é o agouro de morte porque reflete a sociedade em que estava inserida a mulher da época em que escreveu Bécquer. A mulher é a descendente de Eva, que primeiramente levou um homem à perdição. Elas, as personagens becquerianas, são as muitas expressões de mulheres de uma época. Em comum elas possuem, nos contos, destacadamente, a função de levar as personagens masculinas à morte.

No caso de *El beso* temos um estrangeiro invadindo um país, conforme entendemos pelo início do conto de Bécquer, presumivelmente por conta de ser um invasor, ele não é tão vitimizado como Fernando (*Los ojos verdes*), Alonso (*El monte de las ánimas*) e o jovem cristão (*La cueva de la mora*). Mas ainda assim, a mulher é o mecanismo acionado para causar-lhe a morte.

6.2.2 *El caudillo de las manos rojas*

El caudillo de las manos rojas é uma narrativa trágica que, acentuadamente, traz muita beleza em suas descrições de fenômenos naturais:

Em nenhuma outra lenda, Bécquer, poeta apaixonado pela luz em todos os momentos de sua carreira, apresenta um repertório tão delicado e completo de amanheceres e entardeceres. Gira algo como uma roleta mágica de auroras e pores do sol, os deuses da noite sempre acesos e as estrelas do dia sempre brilhando. Mas não apenas amanheceres e anoiteceres, mas também estágios intermediários da trajetória do dia e da noite.¹⁵⁰(IZQUIERDO, 2010, p. 50)

No conto, Pulo-Dheli mata o próprio irmão por uma mulher. Não qualquer mulher, diga-se. Siannah é uma mulher belíssima e apaixonada por ele. Percebemos, ao longo do conto, sua extremada dedicação a Pulo, ainda que, tal atenção não tenha sido destinada ao irmão de seu amado, Tippot-Dheli, que recebe apenas traição (por parte de Siannah e de Pulo) e morte, pelas mãos do próprio irmão. Ao final, é claro, todos recebem a morte, até mesmo Siannah, que opta pelo suicídio a ter que viver sem seu amado Pulo.

Siannah, assim como outras das personagens femininas de Bécquer, não chega a ser má, muito pelo contrário: ao longo do conto, percebemos a jovem como uma moça tranquila e doce, no entanto, totalmente dominada pelo sentimento que nutre por Pulo. Sua passividade é bastante evidente, o que nos leva a pensar no grau de sua responsabilidade diante do que ocorre com ambos. Ela poderia, é claro, ter-se negado a ser amante de Pulo; não temos elementos no texto que nos confirmem como tal relacionamento começou, apenas sabemos que já no início da narrativa os dois estavam juntos, e que ambos traíam Tippot, o soberano em seu país naquele momento.

Pulo também não parece ser uma pessoa ruim, mas ele comete um grave crime e é castigado imediatamente por ele:

— Para que me servem o poder e a riqueza, se uma víbora enrolada nas profundezas do meu coração o devora, sem que eu possa arrancá-la de seu covil? Ser rei, senhor dos senhores; ver pérolas, ouro, prazeres e alegria cruzarem-se diante dos olhos, como as visões de um sonho; vê-los passar ao alcance da mão, e, ao estender a mão para agarrá-los, encontrar tudo que toca manchado de sangue! .., Oh! Isso é horrível!¹⁵¹ (2010, p. 126)

O moço logo percebe que de nada adianta ser um rico soberano se suas mãos estão, literalmente, sujas de sangue.

¹⁵⁰ En ninguna otra leyenda presenta Bécquer, poeta enamorado de la luz en todos los puntos de su trayectoria, un repertorio tan delicado y completo de albas y puestas de sol. Gira algo así como una mágica ruleta de auroras y ocasos, siempre encendidos los dioses de la noche y siempre palpitantes las estrellas del día. Pero no sólo albas y crepúsculos, sino también estadios intermedios de la trayectoria del día y de la noche. (Izquierdo, 2010, p. 50)

¹⁵¹ — ¿De qué me sirven el poder y la riqueza si una víbora enroscada en el fondo de mi corazón lo devora, sin que me sea dado arrancarla de su guarida? Ser rey, señor de señores; ver cruzar ante los ojos, como las visiones de un sueño, las perlas, el oro, los placeres y la alegría; verlos cruzar al alcance de la mano, y al tenderla para asirlos, ¡encontrar cuanto toca manchado de sangre!..., ¡Oh! ¡Esto es espantoso! (2010, p. 126)

É pertinente pensarmos também que, não é a traição que deixa vermelhas as mãos da personagem no conto, mas sim o assassinato, o que nos leva a concluir que, dentro do mecanismo daquele mundo maravilhoso, o assassinato é bem mais grave que a traição, tanto que, quem fica com as mãos rubras é Pulo, e sem receber a companhia de Siannah na maldição. É claro que, também é importante mencionar que a traição de Siannah, nos dias atuais, não seria considerada grave, ou uma falha do caráter da moça, pois ela era a prometida do soberano, o que para a época não significava envolvimento amoroso; ser prometida de Tippot não significava que ela o amasse, e, assim, trai-lo não seria algo tão vil. No entanto, para a época e cultura em que Siannah vivia, a traição feminina era considerada algo muito grave e ela, com certeza, sabia disso. Não podemos nos esquecer também de que Siannah era a prometida do rei, ela teria os filhos dele, que seriam os próximos herdeiros ao trono. A traição dela era, dessa forma, pior, pois, de certa forma, a moça estava até mesmo traindo seu próprio povo. E, claro, o assassinato cometido por Pulo, ainda mais envolvendo irmãos, é algo muito grave. O que é importante de ser ressaltado aqui é que, por mais que a traição fosse algo sério para o contexto em que viviam Pulo, Siannah e Tippot, apenas Pulo é punido com as mãos sangrentas.

Em um momento da narrativa, o jovem casal faz planos para o futuro:

Fazem planos para o futuro, para a felicidade que os espera quando completarem a expiação, próxima de terminar; suas palavras se precipitam cheias de fogo e de uma cor muito viva; depois, pouco a pouco, seu diálogo vai perdendo o vigor: parece que falam uma coisa e pensam outra; enfim, algumas frases vagas e incoerentes precedem o silêncio, que, com um dedo sobre o lábio, permanece ao lado dos amantes sem ser sentido. ¹⁵²(2010, p. 136)

Eles realmente acreditam que vão livrar-se daquela maldição. Pensam encontrar-se no fim de sua expiação e planejam o futuro. É possível pensarmos em certa ingenuidade do casal, principalmente de Pulo, que sabia possuir um inimigo implacável. Afinal, o jovem cometera um terrível crime, trazendo para si esquemas divinos punitivos.

Pulo é o assassino de seu irmão, mas Siannah é o agouro de morte, ela é a peça fundamental para que os conflitos maiores ocorram dentro do conto, ela causa a ruptura entre os irmãos, é por ela que Pulo parte em uma missão para tentar se redimir e limpar as próprias mãos, e é por ela, inclusive, que ele não consegue se redimir na primeira tentativa, pois ambos, estando juntos naquele momento (ainda que Siannah fosse basicamente uma personagem

¹⁵²Forman proyectos sobre el porvenir y sobre la felicidad que les espera cuando hayan cumplido la expiación, próxima a satisfacerse; sus palabras se atropellan llenas de un fuego y de un color vivísimo; después va poco a poco languideciendo su diálogo: diríase que hablan una cosa y piensan otra; por último, algunas frases vagas e incoherentes preceden al silencio, que con un dedo sobre el labio se sienta a la par de los amantes sin ser sentido. (2010, p. 136)

inativa naquela missão), não conseguem se privar das relações sexuais, que não deveriam praticar até o final da jornada, quando o moço estaria com as mãos limpas novamente. Pulo poderia ter sido bem-sucedido naquela missão, caso Siannah (que representa o agouro de morte) não estivesse com ele. É claro que, também é digno de nota, Pulo estava sendo bastante prejudicado pelo deus Schiwen, que o odiava. Foi esse deus o criador de toda uma atmosfera praticamente irresistível para os dois amantes, que então se entregaram à união sexual:

A canção de Siannah cessa, e com ela, suave e harmonioso, o som de um beijo. O que são os castelos vãos que eleva a vontade do homem para combater as terríveis armas usadas pela fatalidade? Montanhas de areia que, como as da grande planície do Nepal, maravilham o viajante, e com um golpe do furacão, leva-os embora¹⁵³. (2010, p. 142)

O narrador evidencia como era poderosa a fatalidade (motivada pela vontade de um deus), tanto que Siannah e Pulo, mesmo sabendo que não podiam ter relações sexuais, não resistem àquela união, pondo sua missão a perder.

Temos uma oposição bastante evidente entre deuses e seres humanos; os primeiros são poderosos, lutam entre si, e usam os seres humanos como objetos para tal embate, Pulo fica tolhido entre dois deuses, Schiwen e Vichenú; o segundo tenta ajudar Pulo, mas ao final, em sua segunda chance, Pulo coloca tudo a perder, devido a atributos humanos seus: a curiosidade e a impaciência. Ele não resiste a espiar a obra que estava sendo feita, mesmo tendo recebido claras indicações para não o fazer. Sobre isso, Izquierdo (2010), tece alguns comentários:

O processo expiatório está ordenado em dois ciclos. O primeiro, que deveria ser encerrado com a chegada dos protagonistas às fontes do Ganges, nunca se completa devido ao surgimento da paixão transgressora, do ato de amor proibido. O estigma que denuncia este segundo pecado é agora uma ausência, a de Siannah, símbolo da beleza. A transgressão do amor abre um segundo ciclo expiatório — no qual Bécquer narra a criação do templo de Jaganata — que não pode terminar feliz por causa da curiosidade irreprimível de Pulo. Se a primeira tentação foi o desejo carnal, a segunda é a impaciência.¹⁵⁴(p. 49)

¹⁵³El canto de Siannah expira, y con él, suave y armonioso, el rumor de un beso.

¿Qué son los vanos castillos que eleva la voluntad del hombre para combatir las funestas armas de que se vale la fatalidad? Montes de arena que, como los de la gran llanura de Nepal, asombran al viajero, y un soplo del huracán los arrebató. (2010, p. 142)

¹⁵⁴El proceso expiatorio se ordena en dos ciclos. El primero, que debería cerrarse con la llegada de los protagonistas a las fuentes del Ganges, no llega a completarse nunca por la aparición de la pasión transgresora, del acto amoroso prohibido. El estigma que denuncia este segundo pecado es ahora una ausencia, la de Siannah, símbolo de la belleza. La transgresión amorosa abre un segundo ciclo expiatorio — dentro del que Bécquer relata la creación del templo de Jaganata — que no puede terminar felizmente por la irrefrenable curiosidad de Pulo. Si la primera tentación fue el deseo carnal, la segunda es la impaciencia. (IZQUIERDO, 2010, p. 49)

Assim, entre um ciclo e outro, Pulo fracassa. No primeiro ciclo, ainda há a participação de Siannah. No segundo ciclo, porém, ele falha sozinho, simplesmente por não ter conseguido conter a própria impaciência.

Percebemos, não apenas em *El caudillo de las manos rojas*, mas em todos os contos, que a personagem feminina, apesar de ser o principal motivo a desencadear a morte da masculina, não é única culpada por isso, já que os homens possuem falhas e defeitos que ajudam também a levá-los à sua destinação final, a morte.

Siannah é, assim, humana. Uma mulher bela, porém, fragilizada pelo amor que sente por Pulo. Ela causa a disputa entre dois irmãos, dois nobres da realeza, que travam um combate mortal por ela, luta em que Tippet morre e Pulo fica com as mãos vermelhas do sangue do irmão. A bela jovem segue Pulo enquanto isso lhe é permitido, e, ao final, quando o homem falha e morre, ela, que parecia não ter qualquer outro motivo para viver, segue-o na morte: “O relato é bastante longo, embora tudo o que é narrado pareça levar à seguinte explicação: ‘Siannah foi a primeira viúva indiana a se jogar no fogo com o corpo do marido’”¹⁵⁵. (GOYANES, 1992, p. 58).

Ao segui-lo na morte, Siannah inaugura uma terrível tradição indiana, o “sati”, que Izquierdo, explica, em nota:

Bécquer faz alusão a uma prática suicida em que *sati*, nome dado à esposa indiana que se suicidava depois da morte do marido, procurando a morte por amor e submissão ao marido. Embora a cerimônia tenha sido declarada ilegal em 1829 pelo governo inglês, alguns casos ainda ocorrem na região de Rajastão, uma das mais atrasadas [...] ¹⁵⁶ (2010, p. 171)

A prática, ficcionalmente inaugurada por Siannah, ainda segue ocorrendo em uma região da Índia. Podemos notar assim como é horrivelmente significativo o final do conto, com o suicídio do casal. Pulo buscando a morte para poupar Siannah, e a moça, recorrendo ao mesmo artifício, por não poder viver sem ele e, sem querer, instaurando uma mortal tradição em seu país.

6.2.3 *El monte de las ánimas*

¹⁵⁵El relato es bastante largo, aunque todo lo narrado parece desembocar en la siguiente explicación: «Siannah fue la primera viuda indiana que se arrojó al fuego con el cadáver de su esposo». (GOYANES, 1992, p. 58)

¹⁵⁶Alude Bécquer a una práctica suicida en la que la *sati*, nombre que se daba a la esposa india que se quitaba la vida una vez fallecido el marido, buscaba la muerte por amor y sumisión al esposo. Aunque declarada ilegal la ceremonia en 1829 por el Gobierno inglés, todavía se siguen produciendo algunos casos en la región del Rajastán, una de las más atrasadas [...] (2010, p. 171)

Em *El monte de las ánimas*, Alonso quebra a tradição mais importante do local onde vive devido a um capricho daquela que ele amava, sua prima Beatriz. Em muitos trechos, assim como o seguinte deste conto, fica evidente o quanto a moça é fria e vaidosa e o quanto o seu primo a deseja:

— Talvez pela pompa da corte francesa, onde até agora você viveu — o jovem apressou-se a completar —. De um modo ou de outro, pressinto que não tardarei em perdê-la... Ao separar-nos queria que você levasse uma lembrança minha... Recordasse de quando fomos ao templo para dar graças a Deus por ter devolvido a saúde que você veio buscar nesta terra? A pequena joia que prendia a pluma do meu gorro chamou sua atenção. Que graciosa ficaria prendendo um véu sobre seus negros cabelos! Ela já prendeu o de uma noiva: meu pai a ofereceu àquela que me deu a vida. E com ela minha [mãe] foi ao altar... Você quer essa joia?

— Não sei se aqui em seu país é a mesma coisa —; respondeu a formosa donzela —, mas em meu país uma prenda recebida compromete uma vontade. Somente num dia de cerimônia deve-se aceitar um presente das mãos de um ente querido..., que ainda pode ir a Roma sem voltar com as mãos vazias.

O tom gelado com que Beatriz pronunciou estas palavras agitou por um momento o jovem que, depois de tranquilizar-se, disse com tristeza:

— Eu sei, minha querida prima. Mas hoje é dia de Todos os Santos e o seu santo também está entre os demais. Hoje é dia de festas e de presentes. Você quer aceitar o meu?

Beatriz mordeu ligeiramente os lábios e estendeu a mão para receber a joia sem acrescentar uma única palavra¹⁵⁷. (2005, p. 105-107, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Beatriz não corresponde aos sentimentos de seu primo, e podemos pensar que, dentro da história, ela já é julgada por isso. O moço é bondoso com ela, faz suas vontades, oferece-lhe joias importantes, e ela é fria, quase a ponto de não ser educada. Podemos concluir, até este trecho, que a jovem ainda não cometeu nenhum “crime”, ela simplesmente não corresponde às investidas de Alonso, não quer nada com o primo, ainda que ele a adore e demonstre isso: ele é o jovem enamorado tão repetido por Bécquer, o jovem que contraria o bom senso e esquece o próprio orgulho pela mulher que ama. Em contrapartida, Beatriz é o agouro de morte, sua

¹⁵⁷ — Tal vez por la pompa de la corte francesa; donde hasta aquí has vivido — se apresuró a añadir el joven. De un modo o de otro, presiento que no tardaré en perderte... Al separarnos, quisiera que llevases una memoria mía... ¿Te acuerdas cuando fuimos al templo a dar gracias a Dios por haberte devuelto la salud que vinisteis a buscar a esta tierra? El joyel que sujetaba la pluma de mi gorra cautivó tu atención. ¡Qué hermoso estaría sujetando un velo sobre tu oscura cabellera! Ya ha prendido el de una desposada; mi padre se lo regaló a la que me dio el ser, y ella lo llevó al altar... ¿Lo quieres?

— No sé en el tuyo — contestó la hermosa —, pero en mi país una prenda recibida compromete una voluntad. Sólo en un día de ceremonia debe aceptarse un presente de manos de un deudo... que aún puede ir a Roma sin volver con las manos vacías.

El acento helado con que Beatriz pronunció estas palabras turbó un momento al joven, que después de serenarse dijo con tristeza:

— Lo sé prima; pero hoy se celebran Todos los Santos, y el tuyo ante todos; hoy es día de ceremonias y presentes. ¿Quieres aceptar el mío?

Beatriz se mordió ligeramente los labios y extendió la mano para tomar la joya, sin añadir una palabra. (2005, p. 104-106)

presença no conto para quem já conhece o funcionamento de alguns contos de Bécquer, denuncia tragédia. Com o desenrolar da história, a moça se complica, pois, coloca a vida de seu primo em risco pelo que é visto como um mero capricho feminino, e, assim, ela é responsabilizada por isso e mesmo penalizada, recebendo um castigo parecido com o da boa moura do próximo conto que analisaremos: embora morra, sua alma não tem descanso. Ela é punida por todos os seus “pecados”: por ser fria, caprichosa, egoísta, podemos dizer, inclusive, que ela é punida por não ter cedido ao amor do primo. Por fim, ela é punida por ser mulher (dentro do estereótipo criado pelo autor na obra) e não querer aceitar os galanteios de um homem que, por adorá-la, parece fazer com que seja absurda a sua recusa. Além disso, é pertinente acrescentar, Alonso morre não só por Beatriz, ele perde a vida porque é orgulhoso, jamais admitiria à prima que o medo do Monte das Almas Penadas o faria permanecer em casa sem recuperar seu objeto perdido. Além de orgulhoso, o moço rompe com um costume de seu povo, e isso também faz com que mereça o castigo, ainda que ele seja colocado como vítima no conto e Beatriz como vilã.

É claro que, no conto, há motivos que comprovam a vilania de Beatriz. Ela é colocada como diabólica ao maldosamente dar algo seu a Alonso, uma faixa azul (da cor de seus olhos), que ela certamente sabia que havia sido perdida. Ela joga com os princípios morais do primo, que, por sua linhagem nobre, é orgulhoso e corajoso, tanto que, no primeiro momento, Alonso declina com relação a uma possível busca à faixa da prima, confessando até mesmo, que tem medo:

[...] Conheço seus refúgios e seus costumes; combati com elas de dia e de noite, a pé e a cavalo, sozinho e em grupo; e ninguém dirá que me viu fugir do perigo em nenhuma ocasião. Fosse outra noite e eu voaria à procura dessa faixa, e o faria como se estivesse indo para uma festa. No entanto, esta noite ... nesta noite, não vou negá-lo, tenho medo [...] ¹⁵⁸(2005, p. 109, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Antes de confessar seu temor, Alonso justifica-se, contando que jamais fugira do perigo. O moço tem verdadeira ojeriza de ser considerado covarde. Contudo, mesmo com suas explicações, a moça novamente o humilha, mais com o tom da sua voz do que propriamente por suas palavras:

¹⁵⁸[...] Yo conozco sus guaridas y sus costumbres; y he combatido con ellas de día y de noche, a pie y a caballo, solo y en batida, y nadie dirá que me ha visto huir el peligro en ninguna ocasión. Otra noche volaría por esa banda, y volaría gozoso como a una fiesta; y, sin embargo, esta noche... esta noche. ¿A qué ocultártelo?, tengo miedo [...] (2005, p. 108)

Enquanto o jovem falava, um sorriso imperceptível desenhou-se nos lábios de Beatriz que, depois de ouvi-lo, exclamou em um tom indiferente, enquanto atiçava o fogo da lareira, onde saltava e estalava a lenha, lançando chispas de mil cores:

— Oh! Isso de jeito nenhum! Que loucura! Ir agora ao monte por semelhante besteira! Numa noite tão escura, noite de Finados, com o caminho coalhado de lobos!

Ao dizer esta última frase, enfatizou-a de um modo tão especial, que Alonso não pôde deixar de compreender toda aquela amarga ironia. Então, como movido por uma mola, pôs-se de pé; passou a mão pela testa, como para arrancar o medo que estava em sua cabeça e não em seu coração. E, com voz firme exclamou, dirigindo-se à formosa prima que ainda estava inclinada sobre a lareira, distraída em remexer o fogo¹⁵⁹. (2005, p. 109, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Beatriz deixa subentendido que Alonso estava com medo da noite escura e dos lobos, algo que, para o jovem, era absolutamente inaceitável. É importante salientar que, por mais que Beatriz tenha sido má, caprichosa, mimada e inconsequente, Alonso só estava obrigado a sair por sua própria honra, fisicamente a moça nada faz para que o primo deixe o aposento onde ambos conversavam. Assim, os motivos de Alonso são totalmente explicáveis pelo patriarcado: ele, como homem, não podia ser chamado ou mesmo suposto como um covarde. Para ele, a honra e a ancestralidade valem mais do que sua vida, que ele sabia poder perder, muito mais do que Beatriz, que soubera daquela tradição naquele mesmo dia, e que, inconsequente como era, não hesitou em usar como arma para ferir o ego do orgulhoso primo. Podemos pensar em Beatriz como uma jovem maldosa, mas não como alguém com instintos assassinos. Ela apenas jogava com suas “armas femininas” para magoar e ferir emocionalmente, tanto que ela passa uma noite terrível depois de o primo sair em busca da faixa perdida. Sua ação não leva a algo esperado por ela, que era “apenas” desmoralizar o moço que a amava, sua ação leva à morte de ambos, e isso era algo que ela, provavelmente, estava longe de supor.

Outro trecho importante, que revela a personalidade de Beatriz, é o seguinte: “Poucos minutos depois, ouviu-se o barulho de um cavalo que se afastava a galope. Com uma radiante expressão de orgulho satisfeito que ruborizou sua face, a donzela prestou especial atenção àquele galope que se distanciava; que se perdia, e que desapareceu por fim¹⁶⁰”. (2005, p. 111, tradução de Antonio Roberto Esteves). Comprovamos o fato de que Beatriz é orgulhosa e

¹⁵⁹Mientras el joven hablaba, una sonrisa imperceptible se dibujó en los labios de Beatriz, que cuando hubo concluido exclamó con un tono indiferente y mientras atizaba el fuego del hogar, donde saltaba y crujía la leña, arrojando chispas de mil colores:

— ¡Oh! Eso de ningún modo. ¡Qué locura! ¡Ir ahora al monte por semejante friolera! ¡Una noche tan oscura, noche de difuntos, y cuajado el camino de lobos!

Al decir esta última frase, la recargó de un modo tan especial, que Alonso no pudo menos de comprender toda su amarga ironía, movido como por un resorte se puso de pie, se pasó la mano por la frente, como para arrancarse el miedo que estaba en su cabeza y no en su corazón, y con voz firme exclamó, dirigiéndose a la hermosa, que estaba aún inclinada sobre el hogar entreteniéndose en revolver el fuego. (2005, p. 108)

¹⁶⁰A los pocos minutos se oyó el rumor de un caballo que se alejaba al galope. La hermosa, con una radiante expresión de orgullo satisfecho que coloreó sus mejillas, prestó atento oído a aquel rumor que se debilitaba, que se perdía, que se desvaneció por último. (2005, p. 110)

caprichosa, buscando sempre satisfazer suas vontades; logo, é egoísta; é claro que ela não imaginava que sua personalidade causaria uma tragédia, para o primo e para si, que levaria ambos ao túmulo. Tanto que um próximo trecho do conto comprova isso:

Havia passado uma hora, duas, três. Estava a ponto de soar a meia-noite, quando Beatriz retirou-se para seu oratório. Alonso não retornava; não retornava e, se quisesse, poderia tê-lo feito em menos de uma hora.
— Terá sentido medo! — exclamou a jovem, fechando seu livro de orações e encaminhando-se para seu leito, depois de tentar inutilmente murmurar algumas das rezas que a igreja consagra no dia de Finados àqueles que já não pertencem a este mundo. ¹⁶¹ (2005, p. 111, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Beatriz realmente esperava que Alonso voltasse são e salvo do Monte, tanto que fica surpresa com sua demora e não consegue dormir, esperando-o voltar. É tão claro o fato de ela não desejar a morte dele que ela chega a rezar. A moça tenta convencer-se de que o primo sentiu medo, pois, obviamente ela não havia acreditado na história contada por ele sobre aquele sobrenatural Monte. Beatriz simplesmente era humana, não das melhores, pois possuía muitos defeitos, mas Alonso também tinha os seus, principalmente com relação a seu orgulho. Enfim, Beatriz, peça fundamental para concretizar a morte de Alonso, é o agouro de morte, e acaba involuntariamente causando o próprio falecimento, que é terrível:

Quando seus serviçais chegaram apavorados a fim de comunicar-lhe da morte do primogênito de Alcludiel que pela manhã tinha aparecido devorado pelos lobos entre as ervas daninhas do Monte das Almas Penadas, encontraram-na imobilizada, crispada. Estava agarrada com as duas mãos a uma das colunas de ébano do leito; os olhos desfigurados; a boca entreaberta; os lábios brancos; os membros rijos. Morta! Morta de horror! ¹⁶²(2005, p. 115, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Sua morte é impactante, não só pela tragédia que a morte, por si só, representa; mas também pela forma na qual a antes bela Beatriz é encontrada. Ela, claramente, perde sua beleza na morte, transformando-se em uma assustadora defunta de olhos desfigurados, boca entreaberta, lábios sem cor, membros duros. Tal morte causa tantas mudanças físicas por ser

¹⁶¹Había pasado una hora, dos, tres; la media noche estaba a punto de sonar, y Beatriz se retiró a su oratorio. Alonso no volvía, no volvía, cuando en menos de una hora pudiera haberlo hecho.
— ¡Habrà tenido miedo! — exclamó la joven cerrando su libro de oraciones y encaminándose a su lecho, después de haber intentado inútilmente murmurar algunos de los rezos que la iglesia consagra en el día de difuntos a los que ya no existen. (2005, p. 110)

¹⁶²Cuando sus servidores llegaron, despavoridos, a notificarle la muerte del primogénito de Alcludiel, que a la mañana había aparecido devorado por los lobos entre las malezas del Monte de las Ánimas, la encontraron inmóvil, crispada, asida con ambas manos a una de las columnas de ébano del lecho, desencajados los ojos, entreabierto la boca, blancos los labios, rígidos los miembros, muerta, muerta de horror. (2005, p. 114)

um desenlace provocado por um medo muito intenso, ocorrido quando a moça encontra seu lenço ensanguentado. Tão horrível ou ainda pior, é seu pós-morte:

Dizem que depois do acontecido, um caçador extraviado que passou a noite de Finados sem poder sair do Monte das Almas Penadas, e que no dia seguinte, antes de morrer, pôde contar o que viu, descreveu coisas horríveis. Entre outras coisas, assegura-se, que viu os esqueletos dos antigos Templários e dos nobres de Sória enterrados no átrio da capela, levantarem-se, ao final da oração com um barulho horrível, e cavalgando esqueletos de corcéis, perseguirem como a um animal feroz, uma mulher formosa, pálida, e descabelada que, com os pés descalços e ensanguentados, soltando gritos de horror, dava voltas ao redor do túmulo de Alonso¹⁶³. (2005, p. 115, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Beatriz tem um destino muito pior que o de Alonso, que, ao menos, parece ter podido descansar depois de morto. É claro que, pensando por um viés religioso, os defeitos e os pecados de Beatriz são piores e maiores do que os de Alonso. Beatriz é, assim, vítima e algoz ao mesmo tempo, pois, além de prejudicar o primo, prejudica a si mesma da pior forma possível, tendo um castigo horrível, perseguida por criaturas bestiais, sem nunca ter paz, um verdadeiro inferno, que ela vivencia, ao lado do túmulo do jovem que a amara.

6.2.4 *La cueva de la mora*

Em *La cueva de la mora*, o jovem cristão apaixonou-se por uma moura, alguém fora de sua religião e que, logo, seria uma pretendente fora de seu alcance. No entanto, o jovem não aceita essa imposição de ambas as religiões, e é então que se estabelece a transgressão, pois o agouro de morte já havia ocorrido: quando ele, prisioneiro no castelo mouro, vê a filha do dono do lugar e enamora-se perdidamente dela, perdendo-se a partir daquele momento. Todas as suas ações o levam diretamente para a morte, a qual começou a ser desenhada no momento em que ele se apaixonou. Abaixo, segue o trecho em que ele, insensatamente, pensando apenas com os sentimentos e não com a razão, planeja uma invasão ao castelo mouro, para ter consigo a sua amada:

Meses e meses passou o cavalheiro elaborando os projetos mais atrevidos e absurdos. Ora imaginava um meio de romper as barreiras que o separavam daquela mulher; ora fazia os maiores esforços para esquecê-la; e tão logo se decidia por uma coisa, já se

¹⁶³ Dicen que después de acaecido este suceso, un cazador extraviado que pasó la noche de difuntos sin poder salir del Monte de las ánimas, y que al otro día, antes de morir, pudo contar lo que viera, refirió cosas horribles. Entre otras, asegura que vio a los esqueletos de los antiguos templarios y de los nobles de Soria enterrados en el atrio de la capilla levantarse al punto de la oración con un estrépito horrible, y, caballeros sobre osamentas de corceles, perseguir como a una fiera a una mujer hermosa, pálida y desmelenada, que con los pies desnudos y sangrientos, y arrojando gritos de horror, daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso. (2005, p. 114)

mostrava partidário de outra absolutamente contrária. Até que, por fim, um dia reuniu seus irmãos e companheiros de armas, fez chamar seus homens de guerra e, depois de fazer com o maior sigilo todos os preparativos necessários, ele atacou de improviso a fortaleza que guardava a formosura de que era objeto seu amor insensato. ¹⁶⁴(2005, p. 228, tradução de Antonio Roberto Esteves)

O jovem está obcecado pela ideia de ter consigo sua amada, tanto que passa febrilmente muitos meses tentando elaborar os mais diversos planos, todos eles atrevidos e absurdos, pois afinal, pelo que nos é informado, aquele castelo é muito difícil de ser tomado. Entre os planos, o moço cristão tentava esquecer o objeto de sua paixão, mas, como vemos em Bécquer, especialmente nos cinco contos analisados por nós, esquecer a mulher amada não é uma possibilidade para estas personagens, que tomadas pelo desespero desses amores, praticam ações arriscadas, tolas e que acabam por levá-los à morte. Ao final deste trecho de *La cueva de la mora*, temos a notícia de que o moço cristão leva a cabo o seu plano e ataca a fortaleza moura, de maneira improvisada, com seus homens de maior confiança.

É possível destacar, também, o fato de que o jovem não perde apenas a si mesmo, mas ele leva consigo amigos e companheiros estimados. Sua loucura com relação àquela paixão supera tudo, além do próprio instinto de preservação, o bom senso e o sentimento de amizade, pois arrisca facilmente a vida de seus amigos:

Quando a expedição partiu, todos acreditaram que seu chefe era movido pelo afã de se vingar do quanto o haviam feito sofrer acorrentando-o no fundo de seus calabouços. Depois de tomada a fortaleza, porém, não se ocultou a ninguém o verdadeiro motivo daquela arrojada empreitada, na qual tantos bons cristãos tinham perecido para contribuir no êxito de uma paixão indigna. ¹⁶⁵(2005, p. 227, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Os amigos achavam que ele buscava pura e simples vingança (o que, para a época, seria algo natural, justificável), após ter sido acorrentado em calabouço moura. Ao final do trecho, o narrador fala em “paixão indigna” (em trecho anterior, ele falara de “amor insensato”), tal termo é usado, certamente, por ser a moça uma moura, logo, por sua religião, a jovem era

¹⁶⁴ Meses y meses pasó el caballero forjando los proyectos más atrevidos y absurdos: ora imaginaba un medio de romper las barreras que lo separaban de aquella mujer; ora hacía los mayores esfuerzos para olvidarla; ya se decidía por una cosa, ya se mostraba partidario de otra absolutamente opuesta, hasta que al fin un día reunió a sus hermanos y compañeros de armas, mandó llamar a sus hombres de guerra, y después de hacer con el mayor sigilo todos los aprestos necesarios, cayó de improviso sobre la fortaleza que guardaba a la hermosura, objeto de su insensato amor. (2005, p. 227)

¹⁶⁵ Al partir a esta expedición, todos creyeron que sólo movía a su caudillo el afán de vengarse de cuanto le habían hecho sufrir aherrojándole en el fondo de sus calabozos; pero después de tomada la fortaleza, no se ocultó a ninguno la verdadera causa de aquella arrojada empresa, en que tantos buenos cristianos habían perecido para contribuir al logro de una pasión indigna. (2005, p. 126)

considerada inferior. Além disso, aquele amor considerado indigno tirara a vida de muitos cristãos considerados dignos. O amor pelas mulheres, além de trazer consigo o agouro que leva posteriormente à morte, deixa os homens insensatos, desprovidos de lógica e aptos a correr qualquer tipo de risco para obter o que tão ardentemente desejam.

O moço cristão é retratado como forte e destemido, mas nem mesmo ele escapa do desespero com a aproximação da morte:

Quando o cavaleiro voltou a si, estendeu ao seu redor um olhar completamente perdido e disse:
 — Tenho sede! Estou morrendo! Estou queimando!
 E no seu delírio precursor da morte, de seus lábios secos pelos quais a respiração produzia um assovio ao passar, só se ouviam sair estas palavras angustiadas.
 — Tenho sede! Estou queimando! Água! Água! ¹⁶⁶(2005, p. 231, tradução de Antonio Roberto Esteves)

É a partir dessa ação desesperada do jovem que sua amada moura também encontra a morte, pois, ao buscar água para seu amado, ela encontra a flecha que colocará fim aos seus dias. Por ela, ele age de forma a encontrar a morte, e por ele, a jovem também encontra o próprio desenlace.

Essas mulheres, caracterizadas muitas vezes como seres passivos, são incapazes de realizar tarefas mais árduas, ficando sempre à sombra de um homem. A moura do conto em questão, por exemplo, quase não faz nada no conto, além de aceitar e corresponder o amor do jovem cristão. Sua ação mais corajosa provavelmente é a explicitada no trecho abaixo:

Os cristãos começaram então a recuar e se retirar. Nesse momento a moura curvou-se sobre seu amante que jazia no chão, moribundo, e tomando-o em seus braços com uma força que o desespero e o medo ao perigo faziam maior, arrastou-o até o pátio de armas. Ali acionou um dispositivo que levantou uma pedra como se movida por um impulso sobrenatural. E, pela boca que surgiu com o movimento da pedra, ela desapareceu com sua preciosa carga, descendo até o fundo do subterrâneo¹⁶⁷. (2005, p. 231, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Quando a jovem moura vê seu amado atingido por um ferimento mortal, ela age imediatamente, o que não combina com sua caracterização antes tão passiva; porém, essa súbita

¹⁶⁶Quando el caballero volvió en sí, tendió a su alrededor una mirada llena de extravío, y dijo:

— ¡Tengo sed! ¡Me Muero! ¡Me abraso!

Y en su delirio, precursor de la muerte, de sus labios secos, por los cuales silbaba la respiración al pasar, sólo se oían salir estas palabras angustiosas:

— ¡Tengo sed! ¡Me abraso! ¡Agua! ¡Agua! (2005, p. 230)

¹⁶⁷Los cristianos comenzaron a cejar y a replegarse. En este punto la moura se inclinó sobre su amante que yacía en el suelo moribundo, y tomándole en sus brazos con unas fuerzas que hacían mayores la desesperación y la idea del peligro, lo arrastró hasta el patio de armas. Allí tocó a un resorte, y, por la boca que dejó ver una piedra al levantarse como movida de un impulso sobrenatural, desapareció con su preciosa carga y comenzó a descender hasta llegar al fondo del subterraneo. (2005, p. 230)

reação da moça é logo explicada pelo narrador como uma força vinda do desespero e do medo do perigo, não necessariamente, então, como uma característica dela. Tal explicação é dada em nossa sociedade, como senso comum, quando há um incidente e alguém levanta um carro ou salva uma vida de maneira inexplicável. Logo, a moça não tem tanto mérito assim e isso não demonstra algo ativo de seu caráter. Por fim, ela leva o jovem até o fundo do subterrâneo do castelo, onde logo ambos morrem.

Antes de morrerem, porém, a moça tem outra atitude corajosa, que pode ter sido também motivada pela adrenalina, mas, de qualquer forma, é uma ação brava da jovem:

A moura sabia que aquele subterrâneo tinha uma saída para o vale por onde corre o rio. O vale e todos os montes que o coroam estavam cheios de soldados mouros, que, uma vez rendida a fortaleza, buscavam em vão por todas as partes o cavaleiro e sua amada para neles saciar sua sede de vingança. No entanto, ela não vacilou um só instante e tomando o elmo do moribundo, deslizou-se como uma sombra por entre o matagal que encobria a boca da gruta e desceu à margem do rio. ¹⁶⁸(2005, p. 231, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Percebemos assim que, basta o jovem cristão encontrar-se impossibilitado, a moça moura consegue assumir algum protagonismo e realizar ações por si mesma; antes ela era apenas uma “donzela em perigo”, mas, devido à situação, pôde mostrar-se corajosa e destemida. É claro que depois ela volta à sua posição secundária, aceitando passivamente renunciar à própria religião pela do amante. A mulher é, basicamente nesses contos, passiva e diabólica, inocente e caprichosa, bela e vaidosa; entretanto, em alguns momentos assume ser um pouco mais que isso, deixando de ser “apenas” a formosa criatura responsável pela morte dos homens.

6.2.5 *Los ojos verdes*

Em *Los ojos verdes* temos a presença sobrenatural de uma mulher aquática, de belos, incríveis, hipnóticos olhos verdes. É importante o trecho seguinte do conto para discutirmos algumas questões:

“Por último, uma tarde, senti-me como numa brincadeira de um sonho. Mas não! É verdade, já falei com ela muitas vezes, como estou falando com você agora. Uma tarde encontrei-a sentada no meu lugar. Estava vestida com umas roupas que chegavam até as águas e flutuavam sobre sua superfície. Uma mulher bonita acima de qualquer

¹⁶⁸ La mora sabía que aquel subterrâneo tenía una salida al valle por donde corre el río. El valle y todas las alturas que lo coronan estaban llenos de soldados moros, que una vez rendida la fortaleza buscaban en vano por todas partes al caballero y a su amada para saciar en ellos su sed de exterminio: sin embargo, no vaciló un instante, y tomando el casco del moribundo, se deslizó como una sombra por entre los matorrales que cubrían la boca de la cueva y bajó a la orilla del río. (2005, p. 230)

dúvida. Seus cabelos eram como o ouro; suas pestanas brilhavam como fios de luz e entre elas, moviam-se inquietas umas pupilas que eu já havia visto. Isso mesmo, porque os olhos daquela mulher eram os olhos que eu tinha cravados em minha mente, uns olhos de uma cor impossível, uns olhos...”

— Verdes!!! — exclamou Iñigo com um tom de profundo terror na voz e ajeitando-se num salto em seu assento. ¹⁶⁹(2005, p. 127, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Este trecho é importante, pois além de trazer uma óbvia idealização da mulher, mostramos uma importante faceta dela, uma criatura que conversa longamente com sua “vítima”. Obviamente, acima de tudo, ela era bela e possuía olhos de uma cor verde que Fernando explicava como “impossível”. Além disso, como ser sobrenatural, aqueles olhos dominavam já a mente do jovem, antes mesmo de ele os ver pela primeira vez. Ela provavelmente é o agouro de morte mais forte e inevitável de todas as lendas de Bécquer, pois não há por meios humanos como fugir dela. Bonita, ela conversa, ao contrário de muitas personagens femininas de Bécquer, que permanecem quietas e passivas. Fernando, naquele momento, já estava perdido, e ele mesmo parece ter consciência disso, pois ele já é, neste trecho do conto, a sombra do homem orgulhoso que era no início da história.

Observemos o trecho seguinte:

O jovem vacilou um instante. Um suor frio escorreu pelos seus membros. Suas pupilas se dilataram ao fixá-las com mais intensidade nas pupilas daquela mulher. Então, fascinado por seu brilho fosfórico, quase demente, exclamou num arrebato de amor: — Se o fosse..., eu a amaria... Eu amaria você como a amo agora; como é o meu destino amá-la, além desta vida, se é que há algo além dela. ¹⁷⁰(2005, p. 131, tradução de Antonio Roberto Esteves)

Fernando confirma todo o seu amor pela criatura, não se importando com o que ela pudesse ser, uma mulher real ou outra coisa, e também demonstra um pouco de seu ceticismo, ao dizer que não sabe se há algo além desta vida, talvez esteja aí uma das justificativas para que ele seja punido, além do delito primeiro de contrariar as tradições de sua região e ter adentrado

¹⁶⁹ “Por último, una tarde... yo me creí juguete de un sueño...; pero no, es verdad; le he hablado ya muchas veces como te hablo a ti ahora...; una tarde encontré sentada en mi puesto, vestida con unas ropas que llegaban hasta las aguas y flotaban sobre su haz, una mujer hermosa sobre toda ponderación. Sus cabellos eran como el oro; sus pestañas brillaban como hilos de luz, y entre las pestañas volteaban inquietas unas pupilas que yo había visto..., sí, porque los ojos de aquella mujer eran los ojos que yo tenía clavados en la mente, unos ojos de un color imposible, unos ojos...”
— ¡Verdes! — exclamó Iñigo con un acento de profundo terror e incorporándose de un golpe en su asiento. (2005, p. 126)

¹⁷⁰ El joven vaciló un instante; un sudor frío corrió por sus miembros; sus pupilas se dilataron al fijarse con más intensidad en las de aquella mujer, y fascinado por su brillo fosfórico, demente casi, exclamó en un arrebato de amor:
— Si lo fueses..., te amaría..., te amaría como te amo ahora, como es mi destino amarte, hasta más allá de esta vida, si hay algo más de ella. (2005, p. 130)

na fonte dos Álamos. A mulher é o agouro de morte, mas Fernando é o responsável por chegar até esse agouro. O lineamento punitivo nas lendas de Bécquer é muito comum, ou seja, ocorre em muitas de suas lendas, incluindo as cinco que estudamos na presente tese.

No trecho seguinte percebemos o quanto a criatura bela queria convencer Fernando de que o amava também, tanto que diz amá-lo mais do que ele a ela. Ela se caracteriza como um ser superior, que se rebaixa para estar com ele:

— Fernando — disse então a formosa mulher com uma voz semelhante a uma suave canção — eu amo você muito mais que você a mim. Eu, que desço até um mortal sendo um espírito puro. Não sou uma mulher como as que existem na terra. Sou uma mulher digna de você que é superior aos demais homens. Eu vivo no fundo destas águas, sou incorpórea como essas águas. Fugaz e transparente. Falo com seus rumores e me movo com suas ondulações. Eu não castigo àquele que turva a fonte onde moro. Em vez disso eu o premio com meu amor, como um mortal superior às superstições do populacho, como a um amante capaz de compreender meu carinho estranho e misterioso. (2005, p. 131, tradução de Antonio Roberto Esteves)¹⁷¹

Ela mesma, que não é uma mulher como as da Terra, reafirma a ideia de que não é mortal, não é comum, e é muito provável que não haja nada de humano nela. Ela é um ser das águas, diz ser incorpórea, inclusive. Ela diz não castigar quem vai à fonte, mas, sim, premiar. Será que é plausível confiar nela? Da mesma forma que Fernando acabou por confiar? Em que pese, talvez, ser impossível saber, é bem verdade que seu discurso persuasivo pode esconder muitas mentiras, inclusive sobre seu pretense amor por Fernando, um ser aparentemente indigno e inferior a ela. Mesmo não expressando tal inferioridade do moço em seu discurso, pode ser compreendido de forma subentendida nessa mesma fala, essa desvantagem do jovem com relação a ela.

O narrador não nos dá indicações de que Fernando possa ter gozado de uma vida boa com a mulher debaixo das águas, mas uma coisa é certa: sabemos que Fernando era humano, e, logo, não poderia respirar debaixo das águas. Assim, levá-lo para debaixo das águas seria assinar sua sentença de morte, e, por mais que ela possa, em hipótese remota, ter boa intenção, não podemos nos esquecer, conforme ela mesma diz, que o jovem não era o primeiro que ia até ali, Iñigo desde o começo fala sobre os perigos da fonte dos Álamos, sobre o fato de outros terem desaparecido ali. Não há, por fim, como defendê-la e pensar nela como um ser bondoso.

¹⁷¹ — Fernando — dijo la hermosa entonces con una voz semejante a una música —, yo te amo más aún que tú me amas; yo, que descendo hasta un mortal siendo un espíritu puro. No soy una mujer como las que existen en la tierra; soy una mujer digna de ti, que eres superior a los demás hombres. Yo vivo en el fondo de estas aguas, incorpórea como ellas, fugaz y transparente: hablo con sus rumores y ondulo con sus pliegues Yo no castigo al que osa turbar la fuente donde moro; antes le premio con mi amor, como un mortal superior a las supersticiones del vulgo, como a un amante capaz de comprender mi cariño extraño y misterioso (2005, p. 130)

Até mesmo sua forma de sedução é cruel e sobrenatural, pois Fernando, que no começo do conto parecia tão orgulhoso e independente, de repente transforma-se numa sombra do que fora, um resto, um corpo quase sem vida, que só pensa em estar com a criatura da fonte, que está completamente dominado e hipnotizado pelos olhos verdes, que chega ao ponto de não se importar se está ou não apaixonado por um ser humano ou por algo que não tem nenhuma possibilidade de compreender. Fora a questão do egoísmo da “mulher”, ela não se importa que, por ela, ele deixe tudo para trás. Ela não pensa em como será para a família e os amigos de Fernando o fato de que nunca mais o verão com vida, sua sedução serve única e exclusivamente para anestesiá-lo, como uma serpente, uma predadora, ela usa os olhos para matar, para deixá-lo “anestesiado” a ponto de ele se aproximar demais da fonte e, dessa forma, com seus braços fortes e magros, tragá-lo para dentro das águas, onde ele encontra provável morte, como tantos outros que ousaram adentrar a fonte dos Álamos.

Ela, demônio/mulher do conto, obviamente nos remete à ideia que temos de uma sereia. É relevante traçar historicamente o longo percurso da presença destes seres nas histórias, segundo Cousté (1997): “As ondinas, por sua vez, deram origem ao vasto mito das sereias e podem ser rastreadas até a sobrenaturalidade do nascimento de Afrodite”. (p. 69). Nesse trecho, o autor trata da corte infernal, da qual as ondinas fariam parte, o que demonstra também a antiguidade dessa ideia sobre mulheres parte humanas parte seres aquáticos.

Mas não importa tanto se a mulher ou o homem são culpados, embora estas questões sejam significativas para compreendermos melhor os contos, mas o que realmente é fundamental para comprovar nossa tese é que ela, a mulher, a criatura caracterizada com atributos femininos nos cinco contos, é o mecanismo encontrado pelo narrador para causar as mortes das personagens masculinas. Com ela, em sua presença, dado o amor ou paixão que a personagem feminina desperta nos homens, estes necessariamente terão um final trágico.

Não é tão importante a mulher causar ou não a morte do homem, como os casos de *El beso* e *Los ojos verdes*, contos nos quais não temos certeza absoluta da morte do homem. O que nos interessa é que ela continue funcionando como agouro de morte, ou seja, que ela, mesmo que o homem não morra, represente um mau agouro, no caso dos contos analisados, o pior deles: um agouro de morte. A intenção é essa, o homem perder a vida. Quando a estátua de pedra golpeia o comandante francês, a intenção de matar é clara; em *Los ojos verdes*, depois de tudo o que ficamos sabendo por Iñigo, passa a ser evidente que as intenções do demônio feminino são as piores, logo, o leitor implícito, utilizando-se da lógica, não pensará que Fernando encontrará um paraíso debaixo d’água, mas a morte.

Logo, com essa análise, comprovamos a relação que viemos defendendo nos últimos anos de nossos estudos: de que a mulher funciona como agouro de morte para as personagens principais masculinas dos cinco contos em evidência.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trouxemos, no capítulo inicial do presente trabalho, o resumo e um princípio de análise das cinco lendas sobre as quais nos debruçamos ao longo desta tese de doutorado. Este capítulo foi muito importante para que, conhecendo um pouco sobre cada história, pudéssemos avançar para questões mais específicas.

No capítulo seguinte, observamos algumas questões bastante relevantes sobre definições de conto, lenda e mito, e por isso, chegamos à conclusão de que podemos chamar os curtos relatos de Bécquer tanto de lendas como de contos, pois são histórias com o formato de contos, mas que trazem relações importantes que os conectam com a lenda (confirmando o hibridismo entre os gêneros), inclusive (e este fato é muito importante) o fato de o autor ter decidido assim denominar suas histórias. Além disso, pudemos elencar alguns fatores que ligam tais relatos a algumas características do mito, principalmente a lenda de nome *El caudillo de las manos rojas*.

Depois, definimos, no capítulo “O fantástico e sua relação com os contos”, por meio dos estudos de grandes teóricos, destacadamente os de Roas (2001; 2002; 2006; 2011; 2013), o que seria o fantástico e como ele funcionaria no mecanismo das histórias de Bécquer. Além disso, tratamos de outra vertente, o maravilhoso, importante para entendermos uma das lendas, novamente *El caudillo de las manos rojas*.

Também definimos e discutimos no capítulo que deu enfoque ao fantástico, o Romantismo, escola importantíssima para compreendermos a obra de Bécquer, e no caso, as cinco lendas escolhidas por nós para reflexão e análise nesta tese. O Romantismo, que também foi mencionado e discutido no capítulo posterior, que trata sobre a figura da mulher, tendo em vista a relação existente entre a mulher e esta escola literária, além de outras questões, fundamentais para compreendermos os motivos que levaram Bécquer a polarizações com relação às suas personagens femininas.

O capítulo “A personagem feminina: anjo e/ou demônio”, além de trazer, pois, questões acerca da escola romântica, traz um panorama sobre as figuras centrais de nossa tese: as personagens femininas. Buscamos problematizar questões referentes à figura feminina, demonstrando que sua construção na época do Romantismo tinha muita relação com os costumes sociais de séculos até ali, pautados pela sociedade patriarcal, valores presentes até os dias atuais, ainda que em menor grau. Enfim, pudemos, desde a *Bíblia Sagrada* (2002), trazer essas questões, discutindo-as de modo a clarear as caracterizações femininas que vimos nos contos de Bécquer, principalmente nos cinco de nossa escolha para análise, e assim também

destacando critérios religiosos, principalmente concernentes ao cristianismo, fator atrelado aos costumes da época, que conferiam à mulher um lugar social subalterno.

E, finalmente, no último capítulo, dedicado à análise das cinco lendas, pudemos nos deter com olhar mais minucioso em cada conto e comprovar que a mulher funciona como um agouro de morte para as personagens masculinas e, também, amadurecendo nossa pesquisa, concluir que, em muitas ocasiões, é ela tão ou mais prejudicada que as próprias personagens masculinas, mostradas muitas vezes como vítimas dos caprichos femininos, ainda que possuam defeitos em suas personalidades que também contribuem para as trágicas finalizações das narrativas becquerianas.

Assim, foi possível, ao longo dos cinco capítulos deste trabalho, provar a tese inicial de que a figura da mulher funciona realmente como um agouro de morte para as personagens masculinas com as quais ela se relaciona nos contos escolhidos. Também pudemos demonstrar como isso acontece, a partir das semelhanças e das diferenças na interação masculino/feminino, e como essas interações, por meios diversos, levam ao mesmo fim: a morte da personagem masculina. São absolutamente inevitáveis as relações homem/mulher em cada uma das lendas analisadas. O destino inexorável parece não permitir que o homem se salve, pois, devotando seu amor à mulher, este dava poder sobre sua vida. Tal poder não era dado à personagem feminina, na maioria das vezes, como percebemos ao longo das leituras e análises, mas ao destino ou a um deus (destacadamente o deus cristão), principalmente, ao esquema punitivo que parecia desencadear-se sempre que o homem escolhia a mulher. Notamos também que, quando a personagem feminina se entregava a sentimentos de amor ou culpa, era ela igualmente ou mais prejudicada, participando assim do mecanismo de punição, como ocorre em *La cueva de la mora*, *El caudillo de las manos rojas* e *El monte de las ánimas*, conforme já explicamos principalmente no último capítulo.

Concluimos, assim, a nossa tese, respondendo às questões a que nos propusemos no início de nossa pesquisa, com o projeto de doutorado, e também observando outras questões que foram se constituindo e nos instigando conforme pesquisávamos. A mulher é uma figura muito profunda, que merece e precisa ser estudada em literatura. Sua relação com as personagens masculinas é fascinante e intrigante, tanto que, nesta tese, pudemos estudar todas essas personagens dos contos escolhidos para análise e compreender muitas de suas motivações, além do momento em que escreveu Bécquer, entre Romantismo e Realismo.

Logo, com este estudo, buscamos também contribuir para os estudos literários, mais especificamente com os estudos sobre as lendas de Bécquer, que, apesar de muito numerosos em seu país de origem, ainda são raros no Brasil. E claro, contribuir também com relação aos

estudos sobre o fantástico e suas vertentes na literatura, com os estudos sobre o Romantismo, sobre conto, lenda e mito. E, também, algo que cresceu em nossa pesquisa e que nos levou a buscar por mais informações, a investigação sobre o papel da mulher na sociedade, principalmente aquela que viveu em épocas escolhidas na criação dos contos de Bécquer. É nosso desejo que esta tese possa, de alguma forma, contribuir para mais estudos sobre todas estas questões, que nos levaram a mais de quatro anos de contínua pesquisa, análise e escrita.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Carol J. **A Política sexual da carne: Uma teoria crítica feminista-vegetariana**. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Alaúde Editorial, 2018.
- BATISTA, Angélica Maria Santana. As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade. *In: A banalização do insólito: questões de gênero literário — mecanismos de construção narrativa*. Flávio Garcia (org). Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 4 ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Rimas y declaraciones poéticas**. Edición Francisco López Estrada, Maria Teresa López García-Berdoy. 14ª ed. Madrid: Colección Austral, 2000.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Leyendas/ Lendas**. Seleção, estudo introdutório e tradução de Antonio Roberto Esteves (com a colaboração de Néelson A. Kakitani e Edson A. Locoman). Brasília: Embajada de España. Consejería de Educación, 2005.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Leyendas**. 23ª ed. Madrid: Cátedra, 2010.
- BELLEMIN-NÖEL, Jean. Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier). *In: ROAS, D. (org.) Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 107-140.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Santo André - SP. Geográfica editora, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. *In: Obras completas de Jorge Luis Borges*. vol. 3. São Paulo: Globo, 1999.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. *In: GUINSBURG, J. (org.) O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BYNUN, B. Brant. **The romantic imagination in the Works of Gustavo Adolfo Bécquer**. Chapel Hill: U.N.C, Departament of Romance Languages, 1993.
- CERMINARA, Gina. Complexos de superioridade baseados no sexo: uma nova perspectiva. *In: NICKOLSON, Shirley (Org). O NOVO DESPERTAR DA DEUSA O princípio feminino hoje*. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 149-155.
- COELHO, N. N. **O conto de fadas**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- COUSTÉ, Alberto. **Biografia do diabo: O diabo como a sombra de Deus na História**. Trad. Laura Albuquerque. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- DJIMAL, Tev. O que é o Talmud? **Revista Morashá**. Edição 43. 2003. Disponível em: <http://www.morasha.com.br/leis-costumes-e-tradicoes/o-que-e-o-talmud.html>. Acesso em: 05 mar. 2020.

- EISLER, Riane. Reivindicando nossa *herança da deusa: O princípio feminino em nosso passado e futuro*. In: NICKOLSON, Shirley (Org). **O NOVO DESPERTAR DA DEUSA O princípio feminino hoje**. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 41-54.
- ESTEVES, Antonio Roberto. Estudo introdutório. In: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Leyendas/ Lendas**. Brasília: Embajada de España. Consejería de Educación, 2005.
- ESTRADA, Francisco López; GARCÍA BERDOY, Maria Teresa López. Introducción. In: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Rimas y declaraciones poéticas**. 14ª ed. Madrid: Colección Austral, 2000.
- FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.) **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- FLUSSER, Vilém. **A história do diabo** – 3ª edição –. São Paulo: Annablume, 2008.
- FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade: ensaios sobre mitologia poética**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GAIMAN, Neil. **Alerta de risco**. Trad. Augusto Calil. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge. El Romanticismo. In: **Historia de la literatura española**. Barcelona: Vicens-Vives, 1996.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto** – 11ª edição –. São Paulo: Ática, 2006.
- GONZÁLEZ GRUESO, Fernando Darío. **Lo tradicional y el elemento del miedo en las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer: vínculos y poética**. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/viewFile/11209/7579>. Acesso em: 15 jun. 2019.
- GOYANES, Mariano Baquero. **El cuento español: del Romanticismo al Realismo**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- GOYANES, Mariano Baquero. **El cuento español en el siglo XIX**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.
- GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In: **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- HAAS, Randall et al. **Female hunters of the early Americas**. Science Advances. 04 Nov 2020: Vol. 6, no. 45, eabd0310. DOI: 10.1126/sciadv.abd0310. Disponível em: <https://advances.sciencemag.org/content/6/45/eabd0310>. Acesso em: 05 maio 2021.
- HERRERO CECILIA, Juan. **Estética y Pragmática del relato fantástico**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- HERRERO CECILIA, Juan. **Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico «romántico» a lo fantástico «posmoderno»** Çedille. Revista de Estudios Franceses, Tenerife, Espanha, núm. 6, p. 15-51, 2016. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80849409002> . Acesso em: 01 maio 2021.

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Pequeno dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia. São Paulo: Moderna, 2015.

IZQUIERDO, Pascual. Introducción. *In*: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Leyendas**. 21ª ed. Madrid: Cátedra, 2006. p. 9-93.

JACOBS, W. W. The Monkey's Paw. *In*: **The Lady of the Barge**. London: Harper and Brothers, 1902, p. 31-40.

JACOBS, W. W. A mão do macaco. *In*: **Horas de terror**. São Paulo: Editora Clube do Livro LTDA, 1981, p. 148-160.

JOLLES, A. O conto. *In*: **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JULIO NOMBELA Y TABARES. *In*: Real Academia de la Historia. 2018. Disponível em: <http://dbe.rah.es/biografias/74276/julio-nombela-y-tabares>. Acesso em: 15. Jan. 2021.

LA GUERRA de la Independencia a través de los fondos del Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Cultura y Deporte, Gobierno de España. Disponível em: <http://pares.mcu.es/GuerraIndependencia/portal/viaje/introduccion/introduccion.html>. Acesso em: 07 jun. 2021.

LEYENDA. *In*: Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. Disponível em: <https://dle.rae.es/leyenda>. Acesso em: 03 fev. 2021.

LOWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

MAL. *In*: Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. Disponível em: <https://dle.rae.es/mal?m=form>. Acesso em: 01 abr. 2021.

MARINHO, C. **Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas; Autêntica, 2009.

MARTÍN TAFAREL, Teresa. **El tejido del cuento**. Barcelona: Octaedro-Accent, 2001.

MEDEIROS, Constantino Luz. *Antecedentes do conto moderno*: a novela e as formas breves medievais na teoria do primeiro romantismo alemão. CL de *Medeiros*. Eutomia 1 (18), 92-107, 0.

MCKEE, Char. Feminismo: uma visão de amor. *In*: NICKOLSON, Shirley (Org.). **O NOVO DESPERTAR DA DEUSA O princípio feminino hoje**. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 263-281.

MORANT, Isabel. Mujeres y historia. *In*: MORANT, Isabel (Org.). **Historia de las mujeres en España y América Latina, Volumen I De la Prehistoria a la Edad Media**. Madrid: Cátedra, 2005.

NARCISO CAMPILLO Y CORREA. *In: Real Academia de la Historia*. 2018. Disponível em: <http://dbe.rah.es/biografias/10190/narciso-campillo-y-correa>. Acesso em: 15 jan. 2021.

NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; CHATAGNIER, Juliane Camila (Orgs). Introdução. *In: Literatura e Gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP; HN, 2015.

NOGUEIRA, Thalita Martins. A dificuldade de sistematização das características dos gêneros literários que têm o insólito como marca distintiva. *In: A banalização do insólito: questões de gênero literário — mecanismos de construção narrativa*. Flávio Garcia (org). Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007.

PRAZ, Mário. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

QUEROL, María Ángeles. Las mujeres en los relatos sobre los orígenes de la humanidad. *In: MORANT, Isabel (Org.). Historia de las mujeres en España y América Latina, Volumen I De la Prehistoria a la Edad Media*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 27-77.

RECONQUISTA. *In: Real Academia Española: Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. Disponível em: <https://dle.rae.es/reconquista>. Acesso em: 05 jul. 2020.

RICOEUR, Paul. **O mal: um desafio à filosofia e à teologia**. Trad. Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. *In: Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.

ROAS, David. Prólogo. *In: El castillo del espectro: antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.

ROAS, David. **De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)**. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.

ROAS, David. **Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

ROAS, David. O fantástico como problema de linguagem. Trad. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez e Celso Fernando Rocha. *In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; RODRIGUES, Maria Cláudia; HATTNER, Alvaro Luiz (Orgs). Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP, 2013, p. 61-76.

SEBOLD, Russell. **Bécquer en sus narraciones fantásticas**. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361631977804307313802/index.htm/>. Acesso em: 22 maio 2018.

SILVA, Samuel Tolentino da. **DE EMIR DO EGITO A LÍDER DO MUNDO ÁRABE-ISLÂMICO: [manuscrito]: As representações de Saladino na obra de Baha al-Din Ibn Shaddad (Século XIII) / 2020**. CLXXVI, 176 f.: il. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Goiânia, 2020.

SINGER, June. A tristeza da mulher bem sucedida. *In*: NICKOLSON, Shirley (Org). **O NOVO DESPERTAR DA DEUSA O princípio feminino hoje**. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 129-140.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VAX, Louis. **Las obras maestras de la literatura fantástica**. Madrid: Taurus, 1981.

VILLA, Eugenia. **La literatura oral: Mito e leyenda**. Disponível em: <https://studylib.es/doc/4477628/mito-y-leyenda---repositorio-digital-flacso-ecuador>. Acesso em: 05 abr. 2020.

VOLOBUEF, Karen. **Um estudo do conto de fadas**. Revista de Letras. São Paulo (UNESP), v. 3, 1993.

VOLTAIRE. **Dicionário Filosófico**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.