

A FONTE DE TODOS OS MALES:
SEDUÇÃO FEMININA EM UM CONTO DE BÉCQUER

JOYCE CONCEIÇÃO GIMENES ROMERO (DOUTORANDA)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil,
anjoycegimenes@hotmail.com

Dra. MARÍA DOLORES AYBAR RAMÍREZ
Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (UNESP)
Araraquara, São Paulo, Brasil
lolaybar@uol.com.br

RESUMO: O presente trabalho apresenta uma reflexão acerca da configuração da personagem fantástica feminina na obra “*Ojos verdes*” (1861), de Gustavo Adolfo Bécquer. Tendo em vista a perspectiva dos estudos mitocríticos que contemplam o aspecto ancestral do feminino maléfico, observa-se como se produz a manifestação da mulher fatal, vinculada ao feminino terrível e às águas na literatura do século XIX por meio da obra bequeriana. Analisa-se, assim, a representação simbólica que denominamos mulher-sereia, imagem que, repleta da carga mítica, se apresenta no conto construindo a figura arquetípica de mulher sedutora e atraente, mas perigosa e por vezes fatal, que pode conduzir suas vítimas à perdição.

Palavras-chave: Mulher-sereia. Arquétipos literários. Literatura fantástica. Gustavo Adolfo Bécquer.

Artigo recebido em: 25 abr. 2019.
Aceito em: 23 maio 2019.

THE FOUNTAIN OF ALL EVILS: FEMALE SEDUCTION IN A TALE BY BÉCQUER

ABSTRACT: This work presents a reflection on the configuration of the fantastic female character in “*Ojos verdes*” (1861), by Gustavo Adolfo Bécquer. Based on mythocritical studies that contemplate ancestral aspects of the evil female, we intend to examine how manifestations of the femme fatale are produced, linked to the terrible female and to the waters in the 19th century by Bécquer’s work. Accordingly, a symbolic representation we call mermaid-woman is analyzed, an image mythically charged, presented in this tale with contours of the archetypal figure of the seductive and attractive woman, but dangerous and sometimes lethal, who can lead her victims to damnation.

Keywords: Mermaid-woman. Literary archetypes. Fantastic literature. Gustavo Adolfo Bécquer.

O presente trabalho apresenta uma reflexão acerca da personagem fantástica feminina no conto “*Ojos verdes*” (1861), de Gustavo Adolfo Bécquer – terceiro conto da obra *Leyendas*, compilação póstuma de narrativas mágicas do escritor espanhol. Assim, tendo em vista a perspectiva dos estudos mitocríticos que contemplam o aspecto ancestral do feminino maléfico, propomo-nos a observar o modo por que se produz a manifestação da mulher fatal, vinculada ao feminino terrível e às águas na narrativa em questão, analisando a representação simbólica da “mulher-sereia”, imagem arquetípica de mulher sedutora e atraente, mas causadora de danos, perigosa e, amiúde, fatal.

As obras de Gustavo Adolfo Bécquer encontram-se permeadas de fenômenos maravilhosos e fantásticos, sendo essa uma dimensão basilar de sua narrativa que se realiza por meio dos mais diversos temas pertinentes ao gênero. Em “*Ojos verdes*” (1861), pode-se observar claramente a edificação de uma dualidade na dialética entre duas realidades em confronto. O contraste entre um “real”, apresentado em seus detalhes, e um maravilhoso, que irrompe abruptamente no seio do primeiro, mostra a oposição das leis existentes entre esses dois universos.

ROMERO, Joyce Conceição Gimenes; RAMÍREZ, María Dolores Aybar. A fonte de todos os males: sedução feminina em um conto de Bécquer. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 17-38.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

MULHER, MITO E LITERATURA FANTÁSTICA: AS RAÍZES DO MEDO

Propomo-nos aqui considerar a temática sobrenatural enquanto constante narrativa. Na verdade, o que se pode observar, na leitura da obra em questão, é que o fenômeno meta-empírico perfaz-se consolidando-se e se personificando por meio da própria personagem feminina. É ela que transporta para a narrativa o caráter mágico e misterioso, conferindo-lhe, assim, uma atmosfera fantástica. Ademais, em “*Ojos verdes*” (1861), a irrupção da magia exprime, como é habitual no fantástico tradicional, a faceta negativa do sobrenatural.

Ao observar o desdobramento dessa figura feminina no conto, é possível delinear a aparição de uma entidade de contornos míticos e simbólicos que projeta a imagem do monstro sedutor e fatal. Essa construção é assim representada pela atuação ficcional de uma mulher que manifesta em sua natureza um pendor nato pelo seduzir, bem como certa crueldade, o que, nesse contexto, seria algo próprio da essência feminina, isto é, intrínseco a ela. Molda-se assim o que reconhecemos como sendo o emblema mítico do feminino fatal, a figura arquetípica da mulher atraente, irresistível e perigosa, cuja representação é tão recorrente quanto instigante por sua persistência na literatura e no imaginário humano.

De fato, na construção histórica do paradigma feminino, encontramos a ocorrência de mitos e símbolos que denotam o aspecto negativo do ancestral arquétipo da Mãe Terrível¹. Para Neumann (2003, p. 43), o arquétipo da mãe, oriundo do inconsciente coletivo, apodera-se da figura da alma e conduz, por seu poder de fascinação, ao incesto urobórico² do desejo da morte ou da loucura. Esse mito, portanto, permeia o imaginário coletivo³ e converge para o estigma da mulher fatal, que tão fartamente ecoa nos mais diversos textos literários.

Para Gilbert Durand (1997), o mito está sempre presente na capacidade que o ser humano tem para simbolizar, seja pelas imagens propriamente simbólicas ou pelos motivos arquetípicos. Isso significa que o imaginário é o centro da habilidade do homem para transcender.

¹ Para Neumann (2003), a Mãe Terrível é o modelo inconsciente de todas as feiticeiras, velhas feias e zarolhas assim como das fadas corcundas que povoam o folclore e a iconografia ocidental.

² De acordo com Neumann (2003), a posição urobórica é a primeira posição arquetípica da consciência, na qual o ego e o outro estão ainda indiferenciados. O conceito faz referência à imagem simbólica da serpente que engole a própria cauda, dando assim início a toda elaboração simbólica.

³ O inconsciente coletivo pode ser definido, *lato sensu*, como uma estrutura mental de que a mitologia constitui a materialização.

Já Roland Barthes (2003) salienta a função social do mito, oferecendo um recorte teórico fundamental para este trabalho: “O mito é uma fala roubada e restituída. Simplesmente, a fala que se restitui não é a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato. É esse breve roubo, esse momento furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transpassado da fala mítica” (p. 217). Assim, o mito é consumido como um enunciado inocente e concebido como um mero sistema indutivo, não por suas intenções estarem encobertas, mas porque sua superexposição faz com que essas intenções sejam naturalizadas e, conseqüentemente, se tornem mais eficazes em seu poder de convencimento. Para esse autor, o mito não objetiva ocultar nada, sua função não é evidenciar, mas antes, deformar o sentido.

Atuando desse modo, o mito termina por transformar uma intenção em natureza, eternizando o que poderia ser apenas uma ocorrência eventual em um determinado momento histórico. Ao perpetuar uma dada verdade como universal, o mito derroga a complexidade do ser humano, simplificando a pluralidade de sua essência e convertendo seus atos em meros frutos do imediatismo. Reduz-se, assim, a amplitude da dimensão humana e do próprio mundo, extinguindo toda dialética ou contradição e se sugere uma existência plana, de fácil leitura, na qual as coisas parecem significar por elas mesmas e exprimirem unicamente o sentido por ele atribuído.

Ao criar esse protótipo, o mito, de certa forma, imobiliza o mundo e bloqueia o homem, proibindo-o de reinventar-se. Imerso em um mundo de verdades absolutas, que o ser humano não pode contestar e que condicionam o seu presente, o mito eleva essas verdades à mesma relativa imutabilidade dos arquétipos. Todavia, convém apontar que a aparente imobilidade do mito é traída pela facilidade relativa com que ele se molda às circunstâncias. Lentas e gradativas, suas transformações somente se dão quando a serviço da manutenção do *status quo*, em proveito de um grupo social específico e que detém, de alguma forma, a autoridade necessária para articular as relações de poder assentadas no mítico. Assim:

A ideologia burguesa transforma continuamente os produtos da História em tipos essenciais; tal como o choco expele sua tinta para se proteger, ela camufla ininterruptamente a perpétua fabricação do mundo, fixa-o em um objeto de posse infinita, inventaria os seus bens, embalsama-os, injeta no real uma essência purificadora que lhe interrompe a transformação, a fuga para outras formas de existência. E esse real, tornado assim fixo e rígido, será, enfim, computável; a moral burguesa é essencialmente uma operação de pesagem: as essências são colocadas nos pratos da balança, cujo braço, imóvel, continua sendo o homem burguês. Pois o exato objetivo dos mitos é

imobilizar o mundo; é necessário que os mitos sugiram e imitem uma economia universal, que fixou de uma vez por todas a hierarquia de posses. (BARTHES, 2003, p. 247)

Analisando dessa perspectiva a construção dos mitos, também elaborados e perpetuados pelo discurso literário, podemos questionar em que medida eles alicerçam um sistema ideológico misógino na cultura ocidental. Frequentemente, autores de épocas e espaços tão diferentes, cujas obras literárias refletem uma notável semelhança temática e a consequente repetição axiológica, reforçam um possível caráter atemporal do mito, ao passo que nos trazem o questionamento sobre o papel da literatura na manutenção ou desconstrução desses estereótipos político-sociais. Em “*Ojos verdes*” também vemos ecoar essa constante. Desse modo, segundo Barthes (2003, p. 211): “Essa repetição do conceito por meio de formas diferentes é preciosa para o mitólogo, pois permite-lhe decifrar o mito: é a insistência num comportamento que revela a sua intenção”.

A literatura pode atuar, ainda, como apoio para a manifestação da fala mítica, na revelação e denúncia dessas projeções que permeiam nossa cultura, moldando-a ou a deformando. Desse modo, o mito apresenta efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe (BARTHES, 2003).

Por outro lado, uma leitura de nosso *corpus* à luz de certos percursos da teoria feminista mostra-se bastante profícua ao nos possibilitar a reflexão sobre como o homem reproduz conceitos e preconceitos sobre a mulher na literatura. Em outra instância, esse questionamento pode, também, nos dar indícios sobre o modo como vivemos e como fomos levados a nos imaginar. Um exercício de reflexão sobre a validade da imagem que a literatura enquanto espelho esteticamente deformante da sociedade projeta. Sobre esse tipo de abordagem, Showalter (1994, p. 32) afirma: “A primeira forma de crítica é ideológica, diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher signo nos sistemas semióticos.”

Sendo assim, percebe-se que o que emerge nesse conto é o elemento sobrenatural, pautado no referencial mítico da Mãe Terrível, ao qual estão atrelados outros conceitos, imagens ou ideias-chave que são por ele abarcados ou com ele se associam, tais como a lua, a noite, a água, a natureza ameaçadora, a morte, o medo, o misterioso e o inconsciente. Esses conceitos se desdobram em ramificações imagéticas mais específicas, que podem, inclusive, apresentar pontos de intersecção, como uma série de potências convergentes, para um único ponto de fusão. Nesse cruzamento, passam a

ROMERO, Joyce Conceição Gimenes; RAMÍREZ, María Dolores Aybar. A fonte de todos os males: sedução feminina em um conto de Bécquer. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 17-38.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

existir, desse modo, materializações textuais únicas, que contêm novas formas de manifestação do mito e do símbolo. Esses temas confluem para a representação mito-simbólica da mulher-sereia, imagem convergente e saturada de sentidos, facilmente identificável com a personagem feminina da obra analisada.

Dessarte, valendo-se de uma perspectiva mitocrítica simbolista e levando em consideração a vinculação dessa personagem feminina perversa ao elemento aquático, podemos analisar essas manifestações simbólicas como adjacentes ao mito da sereia e diretamente conectadas à questão da configuração arquetípica do poder nefasto do Feminino, circunstancialmente da Grande Mãe em seu aspecto elementar negativo, aqui preponderante.

Ao longo da Idade Média, no ocidente europeu, encontramos um discurso cada vez mais avesso à mulher como sujeito na religião e na cultura, ao passo que cresce o culto mariano e a literatura de trovadores que exaltam a figura feminina conferindo-lhe um *status* divinizado. Isso pode parecer paradoxal à primeira vista, mas o que aparenta ser uma forma de enaltecimento do feminino nada mais é do que uma construção arquetípica da mulher cuja sexualidade é reprimida e negada. Assim, no medievo, cria-se a figura da mulher ideal, angélica e irreal, um ser que não realiza a totalidade de sua vocação feminina e é colocado acima ou fora do seu sexo, sendo esse o único caminho para sua reabilitação: a eterna castidade e a irrestrita submissão ao homem que a abrigariam sob um *tópos* aceitável.

Desse modo, a estrutura patriarcal apregoa que somente pela opressão realizada na reafirmação e na manutenção dessas posturas exemplares poder-se-ia aplacar a dissimulada e perigosa ação da mulher, a fúria de sua ardileza, algo que lhe seria peculiar, assim como sua convivência com o mal e com o pecado:

Ele só é seduzido pelas que lhe preparam armadilhas, oferecendo-se, ela é que vigia a presa; sua passividade está a serviço de um empreendimento, ela faz de sua fraqueza o instrumento de sua força; sendo-lhe proibido atacar francamente, fica adstrita às manobras e aos cálculos; e seu interesse consiste em parecer gratuitamente dada; por isso censuram-na por ser pérfida e traiçoeira: é verdade. Mas é verdade que é obrigada a oferecer ao homem o mito de sua submissão, por ele querer dominar. (BEAUVOIR, 1968, p. 96)

Para a filósofa existencialista, essa dissimulação, tão condenada nas mulheres, seria fruto das exigências irreais às quais elas estariam submetidas. Na tentativa vã de encarnar a entidade inumana do ideal masculino, ela estaria, involuntariamente ou não, sempre a traí-lo. Desse modo, a mulher

ROMERO, Joyce Conceição Gimenes; RAMÍREZ, María Dolores Aybar. A fonte de todos os males: sedução feminina em um conto de Bécquer. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 17-38.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

permaneceria, inegavelmente, voltada à imoralidade, uma vez que a moralidade imposta pela sociedade patriarcal é constituída por um referencial propositalmente impossível de ser atingido.

É esse o aspecto do arquétipo do feminino perigoso que aflora na obra de Bécquer (1861). Nela, a dimensão mítica é ainda potencializada pela presença do mitema aquático que, assim como o feminino, suscita o medo provindo do mistério e representa, na história do desenvolvimento do medo na humanidade, um dos temores primários, formador de uma série de esquemas arquetípicos no imaginário e na mitologia.

O mitema aquático pode retomar o medo ancestral das águas misteriosas, cuja profundidade é desconhecida por seu negrume e sempiterno mistério. Além disso, encontra-se presente também no temor do poder de destruição das águas, ideia retomada pela recorrente iconografia do dilúvio (mito praticamente universal) e do naufrágio em diferentes civilizações e que ganha, na literatura moderna e contemporânea, uma presença poética bastante significativa.

As analogias entre água, sexualidade e feminilidade e entre vida e morte parecem ser coeficientes comuns em muitos mitos. Os aspectos benéficos, mas também destrutivos e agressivos das águas, convivem num mesmo espaço e tempo. Desse modo, afirma Durand (1997, p. 96): “O homem que não pode viver sem a água não deixa de sofrer com ela: as inundações tão nefastas, ainda são acidentais, mas o lodaçal e o pântano são permanentes e vão crescendo.” Na construção mítica, a aproximação entre mulher e água se projeta em inúmeras representações de recortes da natureza, conexões que se estabelecem cultural e socialmente e que podem ser averiguadas na literatura também.

Dessa forma, o medo da água teria uma origem historicamente indeterminada, vindo do tempo em que os homens primitivos consideravam as águas profundas como o abismo devorador, sempre pronto a lhes engolir vivos. Esse temor se estenderia assim ao feminino, ao minimizar-se no medo venial da vagina e do coito e nos mistérios da fecundação e da maternidade. Para Durand (1997), é na assimilação do tempo e da morte lunar das menstruações e dos perigos da sexualidade que é introduzida a misoginia na imaginação.

Se tal é o medo de que padece o homem perante o universo do desconhecido que lhe parece ser a mulher, mais poderosas ainda serão as ninfas, as fadas, as sereias, as ondinas que escapam completamente a seu domínio. São essas as representações que, encarnadas no conto de Bécquer, despertam o terror.

ROMERO, Joyce Conceição Gimenes; RAMÍREZ, María Dolores Aybar. A fonte de todos os males: sedução feminina em um conto de Bécquer. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 17-38.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

“OJOS VERDES”: NAS ÁGUAS PROFUNDAS E DORMENTES DO MITO

Uma das discussões acerca de “*Ojos verdes*” trata da categoria em que se enquadram tradicionalmente as narrativas que compõem a obra *Leyendas*. Em *Desde mi celda* (1864), o próprio Bécquer explicita sua atividade como folclorista, bem como as técnicas utilizadas para a investigação e recuperação da cultura popular espanhola. Nessa obra, o autor disserta sobre suas pesquisas nas áreas rurais e urbanas da Espanha para a coleta de materiais, segundo ele, transmitidos oralmente, posteriormente reescritos e ficcionalizados para compor as *Leyendas*.

Essas marcas da coleta a partir da transmissão oral estão presentes em “*Ojos verdes*”, notadamente na fala do monteiro Iñigo quando alude à *Fuente de los Álamos* e a sua mágica moradora: “Mas meus pais, ao me proibir de chegar até esse lugares, me disseram *mil veces* que o espírito, trasgo, demônio ou mulher que habita em suas águas tem os olhos dessa cor”⁴ (BÉCQUER, 2005, p. 348, grifos do autor). Com efeito, é a palavra falada que passa tradicionalmente às gerações seguintes, quer dizer, os medos e as superstições do povo espanhol que tomam forma definitiva nessa lenda de Bécquer.

Ruben Benítez (1971) separa as “*Leyendas*” em dois tipos, sendo um, derivado de fato de lendas tradicionais e, portanto, *autênticas*; o outro, produto da criação artística de Bécquer, chamadas por Benítez de *lendas ideais*. “*Ojos verdes*” remete à tradição oral, configurando assim uma lenda tradicional ou autêntica, segundo a classificação elaborada por Benítez (1971). A recriação artística proposta por Bécquer é realizada, no entanto, com refinado teor poético e uma elaborada atmosfera mágica. Para Benítez (1971), a presença do maravilhoso e do poético são, de fato, elementos formadores de composições lendárias, autênticas ou ideais, mas de marcado lirismo, como “*Ojos verdes*”. A essas composições, o teórico denomina “*leyendas líricas*”.

Baseadas em tradições, mais ou menos reais ou inventadas pelo engenho artístico, sabe-se, contudo, que em *Leyendas* existe de fato um conhecimento recuperado de histórias ficcionais, de tradições populares e do folclore tradicional. Tais fontes, todavia, vão receber um tratamento literário apurado que culmina com a composição das diferentes histórias que compõem a obra.

Comparando a obra de Bécquer às *Lendas e narrativas* (1851), de Alexandre Herculano (historiador e romancista que, assim como aquele, dedicou-se à recuperação de lendas primitivas em Portugal, transmitindo-as também

⁴ Versão em espanhol: “Pero mis padres, al prohibirme llegar hasta esos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trasgo, demonio o mujer que habita en sus aguas tiene los ojos de ese color” (BÉCQUER, 2005, p. 348).

na forma de relatos curtos com notável teor poético), Maria Eugénia Dias Tena (2005, p. 131), em seu artigo “Seres fantásticos femeninos en leyendas románticas peninsulares”, afirma:

Quando Herculano e Bécquer escrevem suas lendas, têm que justificar sua inverossimilhança atribuindo-as quase sempre à tradição transmitida por um campestino ingênuo ou por um menestrel. Porque, para entrar no jogo que propõem, temos que buscar em nós mesmos a simplicidade do analfabeto crédulo ou da criança. Por isso há dois elementos fundamentais no conto fantástico herculano y becqueriano: a ação sobrenatural e a ambientação realista.⁵

Na introdução a *Leyendas*, Pascoal Izquierdo (2005) esclarece que os contos legendários que compõem essa obra seriam originados das baladas germânicas que, juntamente com o romance histórico, são peças importantes para o desenvolvimento do romantismo espanhol. Para o crítico, através dessas lendas em prosa, Bécquer supera esse estágio, culminando no que ele denomina “lenda lírica”.

Em “*Ojos verdes*”, narra-se a história do jovem fidalgo Fernando de Argensola, o primogênito dos marqueses de Almenar. Em sua primeira caçada, junto ao seu monteiro Iñigo e sua comitiva, Fernando atinge sua primeira peça, um cervo que foge ferido para o meio da selva e é por ele perseguido avidamente. Quando percebe que o animal se refugiou na *Fuente de los Álamos*, no monte de Montayo, cuja lenda reza que suas águas seriam habitadas por um espírito, Iñigo ordena cessar todo o avanço dos cavalos e anuncia a perda do animal.

Furioso e destemido, Fernando, contrariando seu preceptor, segue a presa até o proibido território, mas ao retornar passa a apresentar um estranho comportamento. Quando questionado por Iñigo, o protagonista narra que acredita ter visto olhos verdes de mulher ao saltar a fonte com seu cavalo Relâmpago. A imagem dessa visão persegue o protagonista, que passa a voltar frequentemente ao lugar até o dia em que se depara com uma mulher que o conduzirá à morte, atraindo-o com seus olhos verdes para o fundo do lago.

O conto é dividido em três partes numeradas, de extensão similar, além de uma introdução ou prólogo. A introdução que antecede a narrativa

⁵ Versão em espanhol: “Cuando Herculano y Bécquer escriben sus leyendas, tienen que justificar su inverosimilitud atribuyéndolas casi siempre a la tradición transmitida por un campesino ingenuo o por un juglar. Porque para entrar en el juego que proponen hemos de buscar en nosotros mismos la simplicidad del analfabeto crédulo o del niño. Por eso hay dos elementos fundamentales en el cuento fantástico herculano y becqueriano: la acción sobrenatural y la ambientación realista” (TENA, 2005, p. 131).

principal nesse conto constitui um recurso metaliterário comumente utilizado por Bécquer em suas narrativas fantásticas. O narrador se utiliza da primeira pessoa em sua enunciação inicial e, por meio dela, estabelece a situação narrativa. Cria-se, assim, uma espécie de moldura realista que explicita o modo de composição, expondo os supostos alicerces, muito provavelmente também ficcionais, da construção literária.

No prólogo, como antecipamos, Bécquer já insere o poderoso elemento da dúvida, tão caro à narrativa fantástica, e pede diretamente a cumplicidade de seus leitores, preparando-os para a plena receptividade dos acontecimentos insólitos que virão: “De todo modo, conto com a imaginação de meus leitores para me fazer compreender neste que poderíamos chamar esboço de um quadro que pintarei algum dia”⁶ (BÉCQUER, 2005, p. 344). Ainda nesse mesmo trecho, ele aproxima sua composição poética da outra arte à qual se devotava (juntamente com seu irmão inseparável, o pintor Valeriano Bécquer), a pintura.

A narração, com efeito, tem início com um narrador que assume a voz em primeira pessoa para, posteriormente, outorgá-la a um narrador mais distante da história, que narrará os acontecimentos em terceira pessoa no restante da lenda. A primeira parte dessa história se inicia, pois, com a fala da personagem Iñigo num ritmo visual, pictórico, quase cinematográfico, acelerado pelo excesso de verbos de ação e frases curtas, notadamente interrogativas e exclamativas. Todos esses elementos somados conferem à narrativa uma modernidade que Pascual Izquierdo (2005) não deixa de constatar. A modalização, presente na introdução, é outro fator que, juntamente com a intensidade da narrativa e a criação de cenas e enquadramentos, é responsável pela atribuição dessa característica em “*Ojos verdes*”.

No primeiro diálogo entre o monteiro e Fernando, nota-se o embate da sabedoria e do respeito às tradições frente à imprudência e ousadia juvenil, respectivamente representadas pela ponderação de Iñigo e a arrogância e o ceticismo do novato nobre.

Iñigo introduz nesse primeiro momento da história a natureza maligna do espírito que habita a fonte: “Porque essa trilha – prosseguiu o monteiro – conduz à *Fuente de los Álamos*, em cujas águas habita um espírito do mal. Aquele que ousa turvar sua corrente, paga caro seu atrevimento”⁷ (BÉCQUER, 2005, p. 345).

⁶ Versão em espanhol: “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” (BÉCQUER, 2005, p. 344).

⁷ Versão em espanhol: “Porque esa trocha – prosiguió el montero – conduce a la fuente de los Álamos, en cuyas aguas habita un espíritu del mal. El que osa enturbiar su corriente, paga caro su atrevimiento” (BÉCQUER, 2005, p. 345).

Com efeito, em uma perspectiva teórica sobre o mito, Bachelard refere-se às águas com características muito próximas às mencionadas pelo texto becqueriano:

Existem, como se vê, águas que têm a epiderme sensível. Podemos multiplicar os matizes, poderíamos mostrar que a ofensa feita às águas pode decrescer fisicamente, sempre conservando indene a reação das águas violentas, poderíamos mostrar que a ofensa pode passar da flagelação à simples ameaça. Uma só unhada, a mais leve sujeira pode despertar a cólera da água. (BACHELARD, 1998, p. 189)

O conservadorismo religioso, impresso em várias obras de Bécquer, está presente desde o início desta história e se manifesta na forma de uma invocação a *San Saturio*, santo católico e patrono da cidade de Soria. Paralelamente a essa invocação, o autor introduz expressões religiosas que se incorporam às falas das personagens e figuras oriundas do imaginário católico, como o diabo contraposto ao capelão.

A frase de Iñigo, que termina a primeira parte do conto, delimita o espaço textual limítrofe entre o término do real e o começo do sobrenatural e configura uma espécie de limiar e de premonição que irá se repetir na segunda parte da obra: “– Senhores, vocês viram isso; me expus a morrer entre os pés de seu cavalo para detê-lo, cumpri com meu dever. Com o diabo não servem valentias. Até aqui chega o monteiro com sua besta; daqui em diante que tente passar o capelão com seu hissopo”⁸ (BÉCQUER, 2005, p. 120).

Nesse momento da história, percebemos a repetição de alguns motivos recorrentes das lendas becquerianas, como o tema da caçada praticada pela nobreza como atividade de lazer. Essa atividade, entretanto, seria regulada pelas leis da natureza, não dos homens, leis transmitidas por Iñigo e que Fernando deveria respeitar, como sugere o seguinte trecho: “Os caçadores somos reis do Moncayo, mas reis que pagam um tributo. Peça que se refugia nessa fonte misteriosa, peça perdida” (BÉCQUER, 2005, p. 346).⁹

Outro motivo recorrente nos contos do escritor sevilhano é a ambientação gótica e medieval, conforme dissemos, uma das heranças do Romantismo que encontramos frequentemente em sua obra. Até mesmo a eleição do espaço real, virtualmente representado em “*Ojos verdes*”, a região de

⁸ Versão em espanhol: “– Señores, vosotros lo habéis visto; me he expuesto a morir entre los pies de su caballo por detenerle, Yo he cumplido con mi deber. Con el diablo no sirven valentías. Hasta aquí llega el monterero con su ballesta; de aquí adelante que pruebe a pasar el capellán con su hisopo” (BÉCQUER, 2005, p. 120).

⁹ Versão em espanhol: “Los cazadores somos los reyes del Moncayo, pero reyes que pagan un tributo. Pieza que se refugia en esa fuente misteriosa, pieza perdida” (BÉCQUER, 2005, p. 346).

Moncayo não é novidade em suas narrativas ficcionais. Os arredores do monte Moncayo, bem como o próprio monte, constituem o ambiente de várias de suas lendas. Desse modo, notamos que o predomínio do cenário espanhol é marcante em sua obra desde a *Historia de los templos de España* (1857), momento que coincide igualmente com a introdução de construções religiosas em suas produções literárias.

Por outro lado, a presença da natureza como protagonista retira a familiaridade espacial da narrativa, que adquire, dessa forma, características estranhas e misteriosas. Com efeito, o espaço trabalhado artisticamente por Bécquer colabora para a sustentação da atmosfera terrificante, para a irrupção do fantástico e para a consolidação do sentido trágico da trama. A relação do sobrenatural com a natureza é notável desde o início da obra e se adensa na cena conclusiva da história, quando a personagem feminina parece possuir domínio completo sobre os demais elementos naturais da narrativa, especialmente, sobre a água.

Assim, o motivo do cervo como animal indutor da vítima humana no local de perigo é outro exemplo bastante comum dessa relação, o qual aparece nas narrações célticas difundidas na Europa desde o século XII. Entre os celtas, esses animais eram considerados uma espécie de guia para o outro mundo, apresentando poderes mágicos. Eles costumam atuar a serviço da entidade sobrenatural, atraindo quem desejam até seu território. Nessa cultura, igualmente, os cervos estão ligados à sacralidade das florestas e ao bom exercício da arte da caça, em que, para a sobrevivência das tribos, somente o essencial é retirado da natureza. Além disso, o caçador deveria identificar-se com sua caça, respeitando-a e sendo-lhe grato para assim apaziguar seu espírito dominante. Já na cultura clássica, o cervo é o animal que acompanha Diana, a deusa da lua e da caça. Aqui sua função é conduzir um cavaleiro desavisado até o ser mágico pela intervenção de um mensageiro, motivo que, reelaborado por Bécquer, repete-se na lenda intitulada “La corza blanca”.

Na segunda parte de “*Ojos verdes*”, temos os efeitos da transgressão efetuada por Fernando ao adentrar de forma insolente o espaço proibido. Em uma conversa entre os dois personagens masculinos, o fidalgo revela ter visto a entidade lendária que guarda a *Fuente de los Álamos* e, a partir de então, se mostra melancólico e retraído, embriagado pelo espírito de solidão com o qual teve contato em sua ilícita aventura.

Essa parte da obra é caracterizada por um intenso lirismo. Bécquer, perito em descrições primorosas, constrói uma prosa desnuda de retórica que Izquierdo (2005) considerará como precursora do Modernismo. Pode-se notar a utilização de uma linguagem poética que gera um texto rico em efeitos sensoriais, notadamente visuais e sonoros, pautado pela acumulação de

aliterações, com valor onomatopéico, que ajudam o leitor a percorrer o vale com todos os sentidos. Desse modo, na descrição idílica e detalhada da paisagem, percebe-se a importância da criação de uma ambientação gótica para a alteração do estado emocional de Fernando. Segundo o protagonista, que mostra uma percepção alterada do real por introdução do elemento mágico, na *Fuente de los Álamos* tudo se amplia e causa melancolia.

A fixação do narrador do prólogo pelos olhos verdes manifesta-se a partir do encontro de Fernando com a misteriosa entidade das águas. Para Izquierdo (2005), os olhos verdes são o símbolo do mistério e da capacidade de sedução da beleza feminina, acrescentando que: “os olhos do ideal sonhado encerram espelhos mortais”¹⁰ (IZQUIERDO, 2005, p. 36). O folclore galego, muito ligado à tradição céltica, oferece-nos um exemplo ímpar do significado dos olhos claros (ora traidores, ora mentirosos) e imediatamente introduz o mar no estribilho, confirmando os valores perniciosos desses olhos bem como sua ligação com as águas. Essa canção, apesar de encontrar-se em língua galega, é conhecida e cantada por muitos espanhóis das mais variadas geografias e gerações:

*Ollos verdes son traidores,
azules son mentireiros,*

os negros e acastañados son firmes e verdadeiros.

Na beira, na beira, na beira do mar hai unha lanchiña, para ir a navegar, para ir a navegar

para ir a navegar

*na beira, na beira, na beira do mar.*¹¹

A questão do olhar como *espejo del alma* também é abordada por Gilbert Durand (1997, p. 152):

[...] o olhar seria o símbolo do julgamento moral, da censura do superego, enquanto o olho não passaria de um símbolo enfraquecido, significativo de uma vulgar vigilância. Mas parece-me que um olhar se imagina sempre mais

¹⁰ Versão em espanhol: “los ojos del ideal soñado encierran espejismos mortales” (IZQUIERDO, 2005, p. 36).

¹¹ Versão em espanhol: “Olhos verdes são traidores/ Azuis são mentirosos/ os negros e acastanhados são firmes e verdadeiros/ na beira, na beira, na beira do mar/ há uma lanchinha para navegar/ para ir navegar/ na beira, na beira, na beira do mar.”

ou menos sob a forma de olho, mesmo que fechado. Seja como for, olho e olhar estão sempre ligados à transcendência, como constatam a mitologia universal e a psicanálise.

Os olhos remetem, assim, à lembrança da vigilância materna, posteriormente substituída pela eterna vigilância divina, que se apresenta com um zelo sufocante e um julgamento ininterrupto do qual o sujeito não pode livrar-se. Esses olhos seriam, igualmente, a porta de entrada para o sobrenatural e, pela beleza de sua cor exótica ou pela capacidade de enfeitiçar, suscitam um fascínio perigoso no protagonista de “*Ojos verdes*”. Esses mesmos olhos o conduzem a um estado de encantamento e, conseqüentemente, de busca infinita de seu incorpóreo ideal de mulher. Sabe-se que o ideal exótico e o erótico caminham lado a lado: o exotismo é tido normalmente como uma projeção fantástica de uma necessidade sexual (PRAZ, 1996).

Sonho e fantasia contribuem para a formação desse ideal que, fugaz e transparente, sempre se situa na região do inalcançável. A busca do ideal constitui um dos pilares fundamentais do romantismo, mas é o idealismo cego que conduz o herói (pós)romântico à morte, após sua recusa de ajustar seus sonhos à realidade. Todavia, é na figura da mulher que se consolida a ameaça e o desajustamento que atingem o herói.

Desse modo, a mulher é apresentada como a indutora da tentação e a executora do castigo. Ela representa uma espécie de natureza justiceira que toma corpo na forma feminina. A personagem de Iñigo, manifestação da prudência e da sabedoria nessa obra, parece enumerar em ordem crescente os males que possivelmente habitam a fonte: “Mas meus pais, ao me proibir chegar até esses lugares, me disseram mil vezes que o espírito, trasgo, demônio ou mulher que habita em suas águas, tem os olhos dessa cor”¹² (BÉCQUER, 2005, p. 348). É também a essa personagem que, novamente, cabe realizar o prenúncio da desgraça vindoura, ao final da segunda parte, determinada por misteriosos desígnios divinos: “Cumpra-se a vontade do céu”¹³ (BÉCQUER, 2005, p. 348).

Estabelece-se, pois, o esquema básico tentação–pecado–castigo, tão frequente nos contos legendários de Bécquer. O roteiro padronizado em várias das *Leyendas* mostra que a ruptura de uma dada tradição (que protege um espaço “sagrado”) culmina no posterior castigo do infrator.

Tem lugar, então, o jogo maniqueísta que coloca, de um lado, o espaço do proibido, do sagrado, do perigoso (aqui representado pela fonte e sua

¹² Versão em espanhol: “Pero mis padres, al prohibirme llegar hasta esos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trasgo, demonio o mujer que habita en sus aguas, tiene los ojos de ese color” (BÉCQUER, 2005, p. 348).

¹³ Versão em espanhol: “¡Cúmplase la voluntad del cielo!” (BÉCQUER, 2005, p. 348).

protetora, a mulher de olhos verdes) e, de outro lado, o homem induzido ao erro e à transgressão pela ausência de respeito perante o tabu, graças à sua incredulidade e sua petulância e pela intensa atração provocada pela feminina entidade. O tabu, bem como o mito, como conceito de fundamento religioso, pode atribuir caráter de sagrado a certo espaço a fim de preservar costumes inerentes à determinada sociedade, limitando a prática de determinados atos.

Ao longo da História, inúmeras culturas consideraram os mananciais de água como espaços sagrados. Inúmeros são também os mitos nos quais as fontes são locais sempre colocadas sob a proteção de entidades sobrenaturais que as resguardam. Na mitologia grega, já encontramos fontes sob a proteção das ninfas e das náíades com as quais eram identificadas. Na Hélade, as fontes eram filhas de Tétis e Oceano e, portanto, tidas como os espaços divinizados. Em outras ocasiões, as águas estagnadas de lagos e fontes dissimulavam na sua profundidade a entrada para os infernos, como acontecia no lago Averno, na Itália.

Na verdade, a presença da água é crucial para o estabelecimento e desenvolvimento de qualquer sociedade. Desde os primórdios, pois, a proteção desse recurso resultou vital para a sobrevivência humana. Em contrapartida, a Espanha é concretamente um dos países europeus que apresenta uma das piores distribuições hídricas e um dos mais irregulares regime de chuvas, assim como baixos índices pluviométricos, gerando problemas seculares de gestão de sua água e intensificando a necessidade da preservação de suas nascentes. Tal fato, por si só, já justificaria a pluralidade de lendas em torno desses locais. Desse modo, a *Fuente de los Álamos* como espaço venerável e, portanto, interdito, tem sua sacralidade profanada pelo protagonista. O ato sacrílego, então, será devidamente punido pela entidade protetora desse local.

Aqui, a figura da mulher diabólica é, mais uma vez, a protagonista da ação maléfica que restitui a ordem natural perante o sacrifício do jovem. No entanto, a figura feminina não se refere a uma personagem humana, transfigurando-se, antes, em espectro, espécie de ninfa, gênio maligno e vingador da natureza. Em *A literatura e os deuses*, Roberto Calasso aborda esse aspecto do feminino atraente e perigoso: “*Nynphé* significa ‘moça em idade para casar’ e ‘nascente’. Os dois significados completam um ao outro. Aproximar-se de uma ninfa significa ser arrebatado, possuído por algo, mergulhar num elemento macio e flexível que pode revelar-se com igual probabilidade, excitante e funesto” (CALASSO, 2004, p. 28).

Na verdade, foi o Romantismo completamente dominado por essa constelação, em que o arquétipo da mãe terrível passa a dominar o imaginário e aflui para as artes em suas mais variadas manifestações. Mario Praz, em sua obra *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* (1996), confirma que

ROMERO, Joyce Conceição Gimenes; RAMÍREZ, María Dolores Aybar. A fonte de todos os males: sedução feminina em um conto de Bécquer. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 17-38.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

esses elementos do título convergem especialmente para a construção de personagens como a vampira, a mulher fatal e a noiva cadáver:

O fascínio da bela mulher defunta, espécie das grandes cortesãs, das rainhas luxuriosas, das famosas pecadoras, que tinha sugerido a Villon a balada das *dames du temps jadis*, sugerirá aos românticos, provavelmente sob influência da lenda vampírica, a figura da Mulher Fatal que encarna, de tanto em tanto, em todos os tempos e todos os países, um arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias. (PRAZ, 1996, p. 196)

A história de “*Ojos verdes*” chega ao fim no momento em que, após a busca incessante e cotidiana de Fernando na *Fuente de los Álamos*, a figura fantástica se revela em sua absoluta singularidade: “Não sou uma mulher como as que existem na terra, sou uma mulher digna de ti, que és superior aos demais homens”¹⁴ (BÉCQUER, 2005, p. 349).

Trata-se, pois, de um ser misterioso e extraordinário, cuja formosura e beleza podem dar aos homens (transformados em “superiores” pelo seu discurso de sedução) uma felicidade impossível de ser definida com palavras. Assim, no decurso de sua enunciação, a entidade mágica atrai e conquista Fernando, adulando seu inflamado ego e desferindo promessas de prazeres e felicidade sem fim: “Vês, vês o límpido fundo desse lago, vês essas plantas de folhas longas e verdes que se agitam em seu fundo?... Elas nos darão um leito de esmeraldas e corais... e eu... eu te darei uma felicidade sem nome, é a felicidade que tem sonhado em tuas horas de delírio, e que ninguém mais te pode oferecer...”¹⁵ (BÉCQUER, 2005, p. 349).

O encantamento que se iniciou pelos olhos verdes e atraentes consuma-se então na persuasiva retórica da mágica personagem. Temos aqui retratado o recorrente tema do poder de sedução através da linguagem oral, da palavra pronunciada e da transmissão dos conhecimentos mantidos pelas mulheres como veículo de enganos e perfídias.

Marina Warner, em sua obra *Da fera à loira*, dedica alguns capítulos à análise da linguagem feminina nos contos de fadas. Segundo a autora, nessa literatura, a expressão feminina costuma ser desdenhada como tagarelices e uma personagem (feminina) na cultura popular, maiores são as chances de que não seja flor que se cheire”, afirma Warner (1999, p. 436) com humor.

¹⁴ Versão em espanhol: “No soy una mujer como las que existen en la tierra, soy una mujer digna de ti, que eres superior a los demás hombres” (BÉCQUER, 2005, p. 349).

¹⁵ Versão em espanhol: “¿Ves, ves el límpido fondo de ese 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, es felicidad que has soñado en tus horas de delirio, y que no puede ofrecerte nadie... (BÉCQUER, 2005, p. 349).

Efetivamente, desde a descrição das sirenas de Homero, vemos na literatura os perigos destinados pelo imaginário masculino à eloquência feminina. Mulheres e peixes, esses seres híbridos eram porta-vozes de histórias que conduziam os navegantes desprevenidos à morte por afogamento:

Homero chama de “líquida” a canção das sirenas, e diz que quem a ouvir estará perdido; daí o conselho que Circe dá a Odisseu, para que seus homens tapem os ouvidos com cera e assim não as ouçam. Ele próprio manda que o amarrem ao mastro e, quando pede, seus homens surdos não podem ouvir suas súplicas e continuam remando. O destino que as sirenas reservam não é explicitado como prazer fatal em Homero, embora na Europa cristã a passagem tenha sido lida com tais sugestões (sexuais). O conteúdo da canção das sirenas é o conhecimento, a sabedoria tripla possuída por seres que não estão sujeitos ao tempo: conhecimento do passado, do presente e do futuro. Cícero enfatizou esse aspecto, introduzindo as sirenas ao sustentar que a mente humana tem uma sede natural pelo saber. “Foi a paixão pelo conhecimento que manteve os homens amarrados às costas rochosas das sirenas”, tenta ele convencer seu público. Em seguida, faz uma tradução livre em verso, do episódio homérico para o latim. De seus floridos prados à beira mar, as sirenas cantam para Odisseu: “Sabemos de tudo que irá acontecer nessa terra fértil”. É por isso que o herói luta para juntar-se a elas, e não por seus encantos físicos. Contudo, por mais atraente que isso pareça, também significa que elas podem pressagiar tragédias, e que seus prados estejam cobertos de restos em decomposição de suas presas. A mitologia das sirenas, segundo Cícero, não conseguiu triunfar sobre o folclore cristão, mais popular, que as retrata como *femmes fatales*. (WARNER, 1999, p. 439)

De fato, o medo do poder das palavras proferidas pela mulher, sempre hábil em forjar discursos, ecoa ainda nas religiões patriarcais que supervalorizam o silêncio feminino e fazem dele promessa, valor e voto. Para Warner, esse temor antes manifesto pela fala feminina foi, com o passar do tempo, canalizado para a sexualidade:

A angústia provocada pela música–palavra – sedução – o medo da fala sedutora – mudou de caráter e temperamento ao longo dos séculos, mas a reputação das sirenas não melhorou. Sua ligação com o perigo carnal, com a decomposição moral, com ficções potentes, com a feitiçaria aprofundou-se e, sob a influência da rica mitologia setentrional sobre ondinas e *selkies*, sereias e ninfas do mar, elas perderam sua relação com a sabedoria e retiveram apenas a identidade com o sexo e a morte – embora o conhecimento destes seja uma forma de sabedoria. (WARNER, 1999, p. 442)

Já o momento crepuscular em que ocorre a cena final é ideal para a composição do cenário que gradualmente se fecha, assim como das águas que envolverão o corpo de Fernando após sua queda. Essa queda que poderia ser identificada por Durand (1997), de acordo com a sua mitocrítica, como o arquétipo da descida aquática e engolidora (*chute*). O ocaso é, desse modo, o prelúdio simbólico e a temporalidade perfeita que emoldura e sela a morte do protagonista.

A voz cativante que, semelhante à música das sereias, atrai o herói para o fundo das águas, parece um chamado da natureza que está a serviço da mulher e enlouquece aqueles que a ouvem. Ao seu comando, a névoa encobre as águas que, assim como o vento, também se acalma. Todos os elementos da natureza, assim como os homens, parecem impotentes e submissos a sua vontade, pois ela parece estar na origem e se constituir como a mãe de todos os fenômenos naturais.

Por conseguinte, a fascinante voz enuncia o conjuro funesto que invoca, magicamente, por meio da imprecação, a força sobrenatural que enfeitiça definitivamente o fidalgo, ordenando pois: “Vem, a névoa do lago com suas vozes incompreensíveis, o vento começa entre os álamos seus hinos de amor, vem...vem...”¹⁶ (BÉCQUER, 2005, p. 349).

Reconhecemos, assim, a configuração da ondina, uma ninfa aquática de extraordinária beleza descrita por Karin Volobuef, no prólogo de “Ondina” (1811), de Friedrich de la Motte Fouqué, um conto de fadas do romantismo alemão bastante influente na obra de Bécquer e que claramente dialoga com a temática aqui abordada:

Ondina trata mais especificamente daqueles que vivem na água – os quais encontram-se representados nas mitologias e lendas dos mais variados lugares: as ninfas na mitologia greco-romana, as ondinas na mitologia germânica e escandinava, as sereias com cauda de peixe (que até hoje povoam filmes, histórias em quadrinhos, desenhos animados, etc.) e, aqui no Brasil, a figura folclórica da Iara ou a Mãe-d’água. (VOLOBUEF, 2012)

Como vimos, a mulher sobrenatural, vinculada à natureza e ao mundo aquático, utiliza aqui sua beleza estonteante como atrativo pessoal para arrebatá-lo o errante amante humano. Assim como as entidades míticas acima descritas, o intuito dessa mulher é arrastar o homem para a profundidade de seus domínios, fato que representa o fim da temporalidade para os seres

¹⁶ Versão em espanhol: “Ven, la niebla del lago con sus voces incomprendibles, el viento empieza entre los álamos sus himnos de amor; ven...ven...” (BÉCQUER, 2005, p. 349).

mortais. A mulher de olhos verdes apresenta-se, então, como as ninfas da mitologia clássica, que a princípio iludem com sua imagem agradável e suas promessas atraentes para depois desvendar sua natureza demoníaca.

Tena (2005) observa a invariabilidade na representação feminina que atrela beleza e perversidade na prosa becqueriana:

Isso nos demonstra que a beleza feminina não é de modo algum indício da grandeza da alma ou de temperamento amável, como ocorre na lírica medieval e renascentista. Frequentemente é prova do contrário, estabelecendo um contraste que evidencia a hipocrisia, o engano feminino. Essas mulheres são o símbolo do impossível, da mulher sonhada. E em uma dimensão mais misógina podem chegar a representar a mulher frívola e cruel, capaz de destruir um homem (...)¹⁷ (TENA, 2005, p. 130)

Já para Wallace Woosey (1964), nas *Leyendas*, a mulher é a Eva tentadora ou ideal evanescente, a diabólica pétala de paixão ou, ainda, de aroma indefinível que, ao simbolizar o demoníaco, aparece definida por traços negativos como o capricho, a frivolidade e o coquetismo. Ao estar munida de tais características, ela induz o homem, naturalmente, à transgressão.

A perdição do homem se dá, em muitas lendas de Bécquer, pela poderosa força de atração do desejo. A entidade feminina de “*Ojos verdes*”, suspensa na beira do abismo, oferece ao protagonista um beijo, atraindo-o para uma morte doce e sensual, como um amante que, ao deitar-se no leito, se perde no inevitável e inexorável destino do prazer. O beijo inesperadamente gélido contrasta com os lábios ardentes do apaixonado herói e lhe anunciam a irreversibilidade de seu ato. Assim, o suave e mortal abraço e o doce beijo conduzem o amante enamorado ao fundo das águas, do mesmo modo que Hílas, amante de Hércules, foi engolido por um lago habitado por ninfas: “O braço da ninfa que o cingia com o fito de beijá-lo ‘fazia’, ao mesmo tempo, ‘que afundasse em meio ao vórtice’. Nada é mais terrível, nada é mais precioso do que saber o que vem das ninfas” (CALASSO, 2004, p. 28).

Mais uma vez, expressa-se a temática dos perigos da sexualidade feminina incontida, como condutora da perdição masculina, um tema que

¹⁷ Versão em espanhol: “Esto nos demuestra que la belleza femenina no es en modo alguno indício de la grandeza de alma o del temperamento amable, como ocurre en la lírica medieval y renascentista. A menudo es muestra de lo contrario, estableciendo un contraste que evidencia la hipocresía, el engaño femenino. Estas ¿mujeres? son el símbolo de lo imposible, de la mujer soñada. Y en una dimensión más misógina pueden llegar a representar a la mujer frívola y cruel, capaz de destruir a un hombre (...)” (TENA, 2005, p. 130).

permeia o pensamento da sociedade patriarcal desde Aristóteles até os dias atuais. Ele se manifesta tanto nas artes quanto na religião, no discurso médico assim como no senso comum. Nesse sentido, a misoginia da cultura ibérica tradicional, assimilada pela visão conservadora do poeta andaluz, manifesta-se na identificação dessa força sobrenatural que seduz e pune com a figura de uma bela mulher loira de olhos claros, dentro dos ideais românticos nórdicos de beleza: “Ela era bela e pálida, como uma estátua de alabastro. Um de seus cachos caía sobre seus ombros, deslizando entre as pregas do véu, como um raio de sol que atravessa as nuvens, e no círculo de seus cílios loiros brilhavam suas pupilas, como duas esmeraldas fixas em uma joia de ouro”¹⁸ (BÉCQUER, 2005, p. 347).

Aqui, a caracterização da mágica figura remete às descrições encontradas no “Cântico dos Cânticos” do Antigo Testamento bíblico, pela utilização de pedras preciosas e de elementos naturais para estabelecer uma comparação erótica com os traços femininos da mulher amada, reforçando o vínculo religioso na obra do poeta finissecular.

A descrição da misteriosa dama de olhos verdes, nessa parte do conto, aproxima-se igualmente da natureza visual das águas, quando suas vestes rompem a tensão superficial da matéria líquida, em que mulher e fonte se fundem. Para Bachelard: “A água é assim um convite à morte, e um convite a uma morte especial, que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares.” (BACHELARD, 1998, p. 58). O mesmo autor (1998, p. 67) afirma ainda: “Eis a proposição a demonstrar: as águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes”.

Pascual Izquierdo (2005, p. 55), mais uma vez, enfatiza a modernidade narrativa dessa lenda, já que o narrador, depois de contar a história de Fernando em três partes bem estruturadas, fecha a narrativa em poucas linhas, de modo bastante plástico, sem a necessidade de alongar-se em explicações ou fornecer detalhes supérfluos e secundários. Sela-se, pois, nesse resumo final em que o tempo se acelera tal qual o pulso do amante, uma imagem de mulher que parece imutável em sua essência ao longo dos séculos, tal como as águas que a dama sem nome habita.

¹⁸ Versão em espanhol: “Ella era hermosa, hermosa y pálida, como una estatua de alabastro. 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” (BÉCQUER, 2005, p. 347).

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. Trad. Antonio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARTHES, R. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo II: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BÉCQUER, G. A. *Leyendas*. Edição Bilingue. Brasília: Embajada de España, 2005.

BENÍTEZ, R. *Bécquer Tradicionalista*. Madrid: Gredos, 1971.

CALASSO, R. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FURTADO, F. *A construção do fantástico*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

IZQUIERDO, P. Introducción. In: BÉCQUER, G. A. *Leyendas*. Madrid: Cátedra, 2005.

NEUMANN, E. *A Grande Mãe*. Tradução de Fernanda P. de Mattos e Maria S. Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1996.

PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

SHOWALTER, E. “A crítica feminista no território selvagem”. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

TENA, M. E. D. Seres fantásticos femeninos en leyendas románticas peninsulares: *Revista da faculdade de letras, línguas e literaturas*, II série, vol. xxii, Porto, 2005, p. 119-132.

TODOROV, T. *Introducción a la literatura fantástica*. Chile: Editorial Tiempo Contemporâneo, 1970.

VOLOBUEF, K. (Org.) *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2011.

WARNER, M. *Da fera à loira*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

ROMERO, Joyce Conceição Gimenes; RAMÍREZ, María Dolores Aybar. A fonte de todos os males: sedução feminina em um conto de Bécquer. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 17-38.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

JOYCE CONCEIÇÃO GIMENES ROMERO é doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP (2010). Atua profissionalmente como docente no ensino médio em colégios particulares. Suas pesquisas se voltam, sobretudo, para os temas: literatura fantástica, literatura hispano-americana e representações mítico-religiosas do feminino. Publicou os artigos: “Os órfãos rememoram: experiência e memória em 2666, de Roberto Bolaño” (2019) e “O perigo das águas: aspectos do feminino terrível em um conto de Galeano” (2017).

MARÍA DOLORES AYBAR RAMÍREZ é mestre em Letras Modernas pela Université Sorbonne Nouvelle (1992) e doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – FCLAR/UNESP (2003) com pós-doutorado em Literatura Espanhola pela Universidade de São Paulo (2015). Atualmente é professora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – FCLAR/UNESP, atuando como professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Publicou diversos artigos, livros e capítulos de livros atuando, principalmente, nos seguintes temas: Literatura e História, Literatura e mulher, Intertextualidade e Literatura exilada. Dentre suas publicações estão o artigo "La literatura exílica de Agustín Gómez Arcos – L'agneau carnivore." (Espéculo, Madrid 2009) e o capítulo de livro "O texto como pretexto: Intertextualidade e narrativa histórico-ficcional sobre Juana I" (Modalidades da narrativa, 2013). Desenvolve igualmente atividades artísticas nos campos de escrita ficcional com as obras "À contraluz" (São Paulo: Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda., 2007) e "Fuga em azul" (São Paulo: Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda., 2007).