

**DESVELANDO O MITO DE *LILITH* E O DE CIRCE EM MARIA – PERSONAGEM DA OBRA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, “LA AJORCA DE ORO”**

**UNVEILING THE MYTH OF LILITH AND CIRCE IN MARIA – CHARACTER OF THE WORK OF GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, “LA AJORCA DE ORO”**

**REVELANDO EL MITO DE LILITH Y CIRCE EN MARIA – CARÁCTER DE LA OBRA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, “LA AJORCA DE ORO”**

Josiane Brunetti Cani<sup>1</sup>

Elizabete Gerlania Caron Sandrini<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Linguística Aplicada pela UFMG, Mestre em Educação, possui graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Colatina, com pós-graduação em Planejamento Educacional e em Gestão Integradora: Supervisão Escolar, Orientação Escolar e Inspeção Escolar. Atualmente, exerce a função de Técnico em Assuntos Educacionais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo, atuando na área de Comunicação e Eventos, professora do curso de Letras, da Faculdade "Castelo Branco". É membro do grupo de Estudos e Pesquisa do Ifes: Língua, Literatura e Educação, com interesse acadêmico em questões atinentes ao diálogo entre os três eixos articulados, oferecendo perspectiva de pesquisa com desdobramentos pragmáticos, sobretudo na área de linguagem e tecnologia.

<sup>2</sup> Doutoranda em Letras pela UFES - Universidade Federal Do Espírito Santo. Mestre em Letras pela UFES (2012). Tem especialização em Gestão Escolar Integradora: Supervisão, Orientação e Inspeção Educacional (2007) e especialização em Língua Portuguesa (1999). Possui graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Colatina (1997). Atuou como Coordenadora do Ensino Fundamental, por sete anos, e do PAEBES - Programa de Avaliação Básica do Espírito Santo, na Secretaria Municipal de Educação de Colatina. É professora da disciplina Mercado, Governo e Estado do curso de Pós-Graduação em Gestão Pública do Ifes - campus Colatina e servidora pública federal do Ifes-campus Colatina. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação.

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é desvelar o mito de Lilith e o de Circe, evidenciado na personagem Maria, da lenda de Gustavo Adolfo Bécquer, "La ajorca de oro" (2007), segundo as concepções que se apresentam na subjetividade do fantástico, à luz do modelo teórico-crítico da estética da recepção (1994), de Hans Robert Jauss. Tendo-se isto em vista a possibilidade de uma relação inesgotável, livre e inventiva de compreensão de um texto, descobre-se à luz dos ensinamentos teóricos de autores como Bataille, Bosi, Barthes, Todorov, Eco, Rouanet e outros para a criação de uma literatura de palavras verdadeiras em uma quimera. Assim, Bécquer apresenta, nessa obra, um território aberto a pluralidades de enunciados enredando o leitor em imagens discursivas que o seduzem a um jogo aberto à imaginação.

**ABSTRACT:** The purpose of this work is to unveil the myth of Lilith and of Circe, substantiated in the character María, from Gustavo Adolfo Bécquer's *La Ajorca de Oro* (2007), in agreement with the concepts presented in the subjectivity of fantasy, according to the theoretical-critical model of the aesthetics of reception (1994), by Hans Robert Jauss. Considering this, the possibility of an endless relationship, free and inventive in the understanding of a text flourishes in the light of the theoretical teachings of authors such as Bataille, Bosi, Barthes, Todorov, Eco, Rouanet, and others to create a literature of truthful words in a chimera. This way, Bécquer presents, in his work, a territory opened to a plurality of statements, entangling the readers in discursive images that seduce them to an open game to the imagination.

**RESUMEN:** El objetivo de este trabajo es dar a conocer el mito de Lilith y Circe, evidenciado en el personaje María, en la leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer, "La ajorca de oro" (2007), de acuerdo a los conceptos que se presentan en la subjetividad de lo fantástico, considerando el modelo teórico y crítico de la estética de la recepción (1994), de Hans Robert Jauss. En vista de lo expuesto, se observan la posibilidad de una relación sin fin, la comprensión libre e inventiva de un texto, descubiertas por las enseñanzas teóricas de autores como Bataille, Bosi, Barthes, Todorov, Eco, Rouanet y otros, para la creación de una literatura de palabras verdaderas en una quimera. Así Bécquer presenta, en este trabajo, un territorio abierto a pluralidades de enunciados, enredando el lector en imágenes discursivas que seducen a un partido abierto a la imaginación.

**PALAVRAS-CHAVE:** Representações; Mito; Feminino.

**KEYWORDS:** Representation; Myth; Feminine.

**PALABRAS CLAVE:** Representaciones; Mito; Femenino.

A análise atribuída à lenda “La ajorca de oro” (2007), de Gustavo Adolfo Bécquer, coloca-se diante da multiplicidade de olhares na qual uma obra passa a ser compreendida e comunicada ao mundo. Pela perspectiva da estética da recepção, de Hans Robert Jauss, o mundo de Maria e de Pedro desvela-se, sobretudo, pela possibilidade de reinvenção por um ato de congenialidade com o autor (ECO, 2008, p.41). Assim, o que se apresenta é uma leitura com a intencionalidade de reações e de compreensões próprias, independentemente se há uma tendência ambígua ou não na estrutura do texto.

Essa leitura intencional, uma desconstrução<sup>3</sup> da obra, permite que o leitor apodere-se de sua função de produtor de sentidos, seja por meio de novas imagens, mitos, ações, significados, dentre outros; seja pela abertura do texto e da linguagem face às descobertas realizadas pelo interlocutor na liberdade interpretativa. Ele, então, já não é mais um mero espectador, pois essa desconstrução provoca uma operação ativa sobre a tessitura literária e, conseqüentemente, o seu envolvimento direto na evolução do texto.

A ideia aludida acima se aproxima do pensamento de Roland Barthes no que se refere à semiologia, pois segundo o autor,

[...] a semiologia não é uma chave, ela não permite apreender diretamente o real, impondo-lhe um transparente geral que o tornaria inteligível; o real, ela busca antes soerguê-lo, em certos pontos e em certos momentos, e ela diz que esses efeitos de solevamento do real são possíveis sem chave: aliás, é precisamente

---

<sup>3</sup> Entenda-se, aqui, o termo “desconstrução” no sentido que lhe foi atribuído por Jacques Derrida, por influência de Heidegger, em sua obra Gramatologia (2008). Utilizando-se dos vocábulos alemães *destruktion* e *abbau*, Derrida determinou uma tradução que fosse mais adequada que a palavra “destruição”. Com isso, optou por “desconstrução”, num sentido desvinculado de qualquer teologia negativa. Trata-se, no dizer de Derrida, do que acontece [c’est ce qu’il arrive], o que se passa ou chega. O que acontece no mundo.

quando a semiologia quer ser uma chave que ela não desvende coisa alguma. (BARTHES, 2007, p. 17-18)

A alternância de foco não mais se presta a uma contemplação do espectador que, a partir de suas vivências, dialoga com a obra e passa a ser participante ou fruidor. O que determina a direção de uma obra literária é a possibilidade da descontinuidade dos fatos para dar lugar à outra concepção do texto. Sobre esse aspecto, Jauss (1994) fundamenta sua teoria a partir de sete teses. A segunda delas, interesse para análise deste texto, apresenta o saber precedente do leitor como determinante de sua compreensão da leitura, ou seja, o diálogo da obra com suas experiências. A memória passada desperta lembranças e “[...] conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão” (JAUSS, 1994, p. 28).

Segundo Jauss (1994), a teoria da recepção aborda uma linha de estudo que propicia um cenário de reconstituição histórica elaborada pelo próprio leitor. Wolfgang Iser (2002) aprofunda as conexões interacionais entre leitor e texto medidas pela presença de pontos de indeterminação que são acionadas pela leitura. Sem a intenção de anular a importância da criação do autor, essa análise centra-se no resultado final construído pelo leitor. As estratégias apresentadas pelo autor, como aspectos ideológicos, culturais, políticos e o tipo de linguagem são fundamentais para estimular a atividade imaginativa do leitor. Este, no ato da leitura, em muito, um ato intertextual – entrelaçamento do mundo real e do ficcional –, desvela um papel significativo: sua alteridade em contexto, no processo do prazer proporcionado pelo texto.

Diante da obra literária, o prazer da leitura encontra-se na recepção criativa da vivência. Assim, reportamo-nos ao texto “La ajorca de oro”, de Bécquer. Trata-se de uma narrativa sobre as angústias vividas por um jovem chamado Pedro que, para atender ao pedido de sua amada Maria, aventura-se a roubar o objeto de desejo dela: uma pulseira de ouro. Não se tratava, no entanto, de uma pulseira qualquer, mas a que se encontrava no braço da imagem da Virgem do Sacrário, a santa patrona da cidade de Toledo, na Espanha. É dessa forma que, na beleza que inspira vertigem e em um amor que se abre sem restrições, desenvolve-se o enredo em que Maria e Pedro apresentam características contundentes. Ela, “beleza diabólica”, ele,

“supersticioso e valente”<sup>4</sup> (BÉCQUER, 2007, p. 46). Dessa forma, com uma forte presença religiosa, o autor nos insere em um acontecimento aparentemente irracional que rompe crenças e ideias do romantismo espanhol.

Apresentando um narrador heterodiegético, embora seja um intruso apenas ao se abster de adicionar uma única palavra de sua seara, Bécquer aventura-se por um mundo que é nosso, do jeito que conhecemos, mas com a ilusão de um acontecimento que ocupa o fantástico da incerteza. Essa incerteza é vivida pelo interlocutor no ato da leitura, pois, frente à natureza do acontecimento ficcional, não consegue ficar imune a uma considerável hesitação. Isso pelo fato de não conseguir decidir, no decorrer da leitura, se os fatos vividos pela personagem são realmente de natureza sobrenatural ou, simplesmente, uma ilusão, sua alucinação.

Na concepção de Tzvetan Todorov,

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1992, p. 15-16)

---

<sup>4</sup> Tradução das autoras de: “hermosura diabólica” e “supersticioso y valiente”.

Para que não paire dúvidas acerca do “fantástico entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso”, cabe ressaltar que para Todorov isso pode ocorrer por duas vias. A primeira, se, ao término da narrativa, a personagem seguir as leis da realidade, ou seja, ficar evidente que se efetivou uma ilusão dos sentidos fazendo surgir o “estranho”. A segunda refere-se ao fato de a narrativa poder ser explicada por novas leis da natureza, ou seja, o ocorrido ser parte integrante de uma realidade cujas leis desconhecemos, fato explicável pelo “maravilhoso”.

Feita essa rápida digressão, salientamos que a relação do real com o imaginário ocupará a análise aqui depreendida, em suma, o fantástico. Nesse campo, incertezas nos julgamentos dos movimentos das personagens são evidenciadas, causando uma vacilação que, conforme afirma Todorov (1992), é a primeira condição do fantástico. À mercê dessa hesitação, produzida pela literatura fantástica, buscaremos não um julgamento de Maria ou de Pedro, mas a existência entre o que é o real e o imaginário, provocada pelo próprio texto. A análise se expõe pela perplexidade inserida no discurso construído pelo autor ao apresentar Maria, em meio a razões e emoções que acompanham o perfil feminino desde as reminiscências mitológicas.

## O JOGO INACABADO DO TEXTO

A conexão íntima entre o texto, o autor e o leitor pressupõe uma relação contínua ante um produto inacabado. Essa concepção do texto apresenta-se em conflito direto com uma simbolização tradicional, à medida que a mimesis pressupõe uma referência do que se pretende representar. O autor passa a jogar com o leitor e o texto representa o espaço do jogo. Assim, se o texto é o mundo a ser identificado pelo leitor, é preciso incitá-lo à imaginação a fim de interpretá-lo.

Essa dupla função – imaginação/interpretação – propicia ao leitor a visualização das muitas formas possíveis do mundo particular, e não importam as diferentes formas concebidas pelo mundo textual, a transgressão modificará o mundo contido no texto. Destarte, a

funcionalidade do texto estabelece um contrato convencional entre autor e leitor, indicando que o mundo textual passa a estabelecer um enlace com o real, no momento da fruição do leitor. E o mundo vivido por Pedro e Maria estabelece uma relação extratextual. Tal relação não se configura apenas em um jogo realizado entre o ato da escritura e o mundo do qual fazem parte as personagens protagonistas, mas, também, entre o leitor e o texto à época de sua leitura.

O jogo do enredo, apresentado entre os protagonistas, resulta em aceitar a duplicidade gerenciada por diferentes regras. Quando o sistema fechado do texto é perfurado, permitindo uma abertura no jogo, a representação estática se rompe, abrindo espaço para um novo aspecto, ou seja, a reinvenção ficcional. Surge, então, um novo olhar sobre o texto. Para que isso se estabeleça, é essencial dispensar atenção a regras reguladoras e regras aleatórias. Segundo Iser (2002), tais regras,

Com relação ao texto, podem ser chamadas reguladoras (que funcionam de acordo com as convenções estabilizadas) e aleatórias (que liberam o que tenha sido restringido pelas convenções). As regras aleatórias se aplicam ao que não pode ser controlado pelo papel em questão, enquanto as reguladoras organizam o que o papel representa em termos de relações hierárquicas, causais, subservientes ou de apoio. As regras aleatórias liberam o que as regras reguladoras amarram e, assim, dão acesso ao jogo livre dentro de um jogo doutro modo restrito. (ISER, 2002, p. 114)

A história de Maria, pela participação imaginativa do leitor, inicia-se quando, por “convenções estabilizadas”, a personagem sente-se culpada pelo desejo de adquirir a pulseira. No entanto, “regras aleatórias” podem ser aplicadas pela libertação das amarras que a impedem de pedir ao amado que roube a joia por ela. A encenação do texto é levada a cabo para seu próprio fim. Fronteiras são ultrapassadas e o jogo se converte em um meio pelo qual o leitor passa a ter plenos poderes sobre seu próprio ponto de vista.

Iser (2002) assevera, ainda, que o jogo do texto pode se fragmentar numa multiplicidade de aspectos apresentados no decorrer da leitura. Ao considerar, irredutivelmente, ser Maria responsável pela



perdição do amado e Pedro a vítima de suas ações, essa decisão eclipsará situações que poderiam provar mudanças e novas interações pelas possibilidades de inúmeras posições do jogo, de maneira que esse chegue a um fim. Esgota-se, assim, a possibilidade de dualidade do texto.

No entanto, quando o leitor aceita o jogo proporcionado pelo texto, surge a possibilidade de leituras divergentes, principalmente quando se acredita em razões histórico-sociais, que se fazem presentes desde a época da criação da obra até os dias atuais.

A lenda de Bécquer traz uma forte caracterização do movimento romântico literário vivido pela Espanha em função do contexto histórico. A estratégia de narrar uma exposição conhecida oralmente apresenta uma concepção romântica de libertação, contrapondo os valores arcaicos da religião e da cultura popular. O Romantismo, evidenciado na Europa no início do Século XIX, foi um movimento espanhol tardio e de curta duração. Suas primeiras ideias tinham o propósito de resgatar os valores religiosos e ideológicos do passado para, posteriormente, caracterizar-se como um movimento de mentalidade revolucionária, libertária e progressista.

O ambiente da narrativa da obra é a cidade de Toledo, símbolo da religiosidade espanhola. Geograficamente, encontra-se protegida por montanhas, defendendo não só seus habitantes de inimigos, como também de qualquer pensamento mundano que possa colocar em dúvida sua fé; além de explorar o ambiente num aspecto misterioso mobilizando toda uma estrutura que possa gerar medo e incertezas, conforme se observa no fragmento a seguir:

Figura-lhe um mundo de pedra, imensa como o espírito de nossa religião, sombrio como as suas tradições, enigmático quanto suas parábolas, e ainda não tem um indício de que o monumento eterno de entusiasmo e de fé dos nossos antepassados, ao longo dos séculos, poderia ter derramado o tesouro de suas crenças, de sua inspiração e das suas artes<sup>5</sup>. (BÉCQUER, 2007, p.43)

---

<sup>5</sup> Tradução das autoras de : “Figura os un mundo de piedra, inmenso como el espíritu de nuestra religión, sombrio como sus tradiciones, enigmático como sus parábolas, y todavía no tendréis una idea remota de ese eterno monumento del entusiasmo y la fe



O discurso textual marca a história dessa cidade em direção a uma literatura fantástica. O conflito surge quando Pedro se depara com Maria chorando, contorcendo-se em lágrimas. A explicação do choro é descrita num jogo de sedução. Em seu discurso, ela deixa explícito que ele não a entenderia por ser incapaz de compreender a natureza feminina. No entanto, por insistência do amado, ainda que supondo ser uma loucura que o faria rir, Maria revela seu infame desejo: possuir a pulseira de ouro que a Virgem do Sacrário portava no mesmo braço em que repousava seu Divino Filho.

Revela-se, pois, nesse enredo insólito, a personalidade manipuladora e volúvel de Maria, seguida da paciência e subserviência de Pedro. Entre o sagrado e o profano, Pedro sucumbe à paixão e rouba a pulseira da Virgem. Porém, abalado pela angústia do sacrilégio, uma tragédia se configura: o jovem se rende à loucura.

O acontecimento terrível – a loucura – que se alojou na vida de Pedro, o faz passar por situações catastróficas. Devido a isso, ele não consegue mais alcançar seus objetivos e acaba por abarcar um dos elementos da tragédia aristotélica. No caso em análise, o caráter trágico da personagem, uma vez que a tragédia

[...] é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vêm por consequência serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens. (ARISTÓTELES, 1991 [1911], p. 252)

Manifestam-se, na lenda, isotopias textuais que permitem uma perspectiva de leitura de responsabilidade do fruidor. Assim, o estímulo da “obra aberta”, para utilizar uma expressão cara a Umberto Eco (2008), de forma consciente, permite que se forme uma cadeia de

---

de nuestros mayores, sobre el que los siglos han derramado a porfía el tesoro de sus creencias, de su inspiración y de sus artes”.

interpretações espontâneas pelas inúmeras possibilidades de relações com a própria obra.

Nessa infinidade de interpretações, há um convite para a análise em duas dimensões: no primeiro momento, fruto das artimanhas do destino, Pedro. Essa personagem fustiga no leitor várias inquietações: O quão frágil se coloca na condução de seu próprio destino? Sua decisão em roubar o objeto passa a ser uma tragédia por consequência de uma ação manifestada pelo desejo? No segundo momento, desvelamos Maria, estabelecendo uma analogia com Lilith e Circe. Como se configura o feminino: sob o aspecto da sedução, da pureza, da magia, do erotismo? A referência às lágrimas se faz metaforicamente para a omissão de uma mulher dissimulada?

Sérgio Paulo Rouanet, em seu texto “Razão e Paixão” (1987), propõe uma nova razão que aceite seus próprios limites e tenha a capacidade de crítica e de autocrítica. Diante disso, ao analisar a personagem Pedro, observamos que a razão pode ser definida pela forma de se relacionar com a paixão: cognitiva ou moral. A primeira vincula-se à verdade; a segunda, à liberdade. Quando o vínculo é positivo, ou seja, a razão está a serviço do conhecimento e de uma vida passional livre, estamos diante da razão sábia. Porém, quando o vínculo é negativo, isto é, quando a razão passa a ser controlada pelos afetos, desvirtua o conhecimento diante de uma vida passional de maneira destrutiva, evidenciando o que chamamos de razão louca (ROUANET, 1987).

Movido pelo desejo pulsional, incapaz de estabelecer uma relação racional entre seus atos, Pedro se deixa arrastar, à revelia, pela paixão; perde a objetividade sensata da consciência e mergulha na prisão da insanidade. Atormentado por preceitos morais colossalmente severos, Pedro, no íntimo de seu Ego, assume uma culpa que o faz sucumbir à própria angústia, justificando sua loucura, ou encontrando, por meio dela, uma razão para o resto de sua vida.

Envolto por uma razão louca, a personagem aciona suas defesas para poder intercambiar o que lhe é exterior ao que lhe é inerente ao Superego. Todo esse intercâmbio, segundo Rouanet, põe em ação

O Ego [que] recebe agora sinais para acionar a defesa, concretizando a repressão pulsional, de duas fontes: do mundo exterior, de onde vem a moralidade contemporânea e objetiva, e do Superego, de onde vem a moralidade passada e fantasmagórica. Mais que nunca, a razão do Ego é uma razão louca. [...] (ROUANET, 1987, p. 456)

O terror sentido pela personagem projeta-se no ambiente com um ar ameaçador, propiciando um estado emocional inebriado de inseguranças, medo e confusão mental, alimentando a quebra do mundo espiritual e do mundo físico. A relação de Pedro com o mundo passa a ter um posicionamento fundamental por meio da visão: “Olhar e ser olhado, atividade e passividade exercem-se em um campo de forças onde o poder e o conhecer se fundam mutuamente”. (BOSI, 1988, p.80). Surge, então, o fantástico pelo aspecto estrutural, pois o que era inanimado ganha vida diante de seus olhos e, por meio desse “olhar”, Pedro já não tem mais percepção para distinguir o real do imaginário.

Por fim, ele abriu os olhos, estendeu os olhos, e um grito agudo escapou de seus lábios. A catedral estava cheia de estátuas, estátuas que, vestidas em vestes longas e invisíveis, tinham descido de seus buracos e ocupavam todo o escopo da igreja e olhavam para ele com seus olhos sem pupilas.<sup>6</sup> (BÉCQUER, 2007, p.46)

A partir desse ponto, iniciam-se as indagações a respeito do comportamento de Pedro. Em *Odisséia*, de Homero, Ulisses, desejando ficar próximo da amada Penélope, prefere fingir-se de louco a participar da guerra. Da mesma forma, essa suposta loucura poderia representar, para Pedro, a chance de se redimir da culpa, ou pelo menos apagar ou enterrar seu passado, diante da dualidade vivida. Os preceitos religiosos suscitaram em Pedro dúvidas em relação ao amor por Maria: o amor iria sobreviver entremeado pela culpa da transgressão? Ele, Pedro, conseguiria manter-se vivo no amor, mesmo transgredindo valores que lhe eram inerentes à sua história?

---

<sup>6</sup> Tradução das autoras de: “Al fin abrió los ojos, tendió una mirada, y un grito agudo se escapó de sus labios. La catedral estaba llena de estatuas, estatuas que, vestidas con luengos y no vistos ropajes, habían descendido de sus huecos y ocupaban todo el ámbito de la iglesia y lo miraban con sus ojos sin pupila”.

O interdito religioso da profanação do sagrado transcende o sentimento por Maria. “É sempre ao sentimento de horror inspirado pela coisa interdita que se associam o medo e o pavor de que nem mesmo o homem moderno consegue se livrar face ao que lhe é sagrado.” (BATAILLE, 1987, p. 145). A partir daí, a escolha ou não de Pedro deixa na obra uma abertura: o jogo passa a ser criado pelo olhar de cada um e surge a hesitação comum do leitor, aproximando a obra ao que Todorov (1992) chama de “estranho”. Segundo o autor, a desconfiança em relação a um acontecimento estranho, sem reconhecer que aquilo apresenta uma explicação racional ou natural, passa a fazer parte do fantástico.

Pedro encontra-se diante de uma questão paradoxal: a vida se molda na ambiguidade de sua própria essência. Ser louco ou estar louco? O medo, projetando um ambiente sombrio, reflete o estado de incerteza e desordem mentais. Pelas mãos de Deus, Adão nasce do barro, Pedro volta a ele pelo sofrimento por ultrapassar os limiares de “[...] pensamentos mundanos e situações mesquinhas da terra”<sup>7</sup>. (BÉCQUER, 2007, p.43).

A imagem de mulher sedutora e ardilosa, contemplada em Maria, apresenta-se como um instrumento ameaçador à consciência masculina, capaz de arrastar o homem às profundezas do pecado e, mais ainda, à insanidade. Maria pode ser responsabilizada pela loucura de Pedro?

Segundo Lima (1979), o leitor, perante o texto ficcional, é convidado, forçosamente, a colocar-se como um estranho, perguntando-se, a todo o momento, se o sentido que atribui ao texto é adequado à leitura que está desempenhando. Assim, se o texto ficcional se apresenta em uma multiplicidade de comunicações, como declarar se as ações de Maria se projetam como artimanhas para se atingir o objeto de desejo ou o próprio autor instiga o leitor a deixar sua “morada” e se prestar a um horizonte de expectativas? E Pedro, sua loucura não era mais que um pretexto para justificar uma atitude que jamais se atreveria a reconhecer diante da amada?

---

<sup>7</sup> Tradução das autoras de: “[...] pensamientos mundanos y las mezquinas pasiones de la tierra”

## MARIA, LILITH E CIRCE

A rejeição peremptória de uma interpretação fechada, a partir da personagem Maria, passa a ser tomada como uma tarefa infinita. Ao retirar-lhe os atributos, surge uma abertura, que causa o inacabamento da interpretação, permitindo a cada leitor atingir sua própria virada interpretativa. Haveria, então, uma análise, que subjazeria à escritura do texto, latente não só no leitor, mas também à época da leitura e à releitura. O que transparece nessa tríade – leitor/época/releitura - é o que vai determinar o olhar sobre Maria. A profundidade da consciência do leitor, seja por meio de quaisquer regras que subsistem em cada um, conduzirá a um sistema de interpretações.

A supremacia feminina diante do homem, durante séculos, foi carregada apenas pela simbologia diabólica, ou seja, a *femme fatale* era responsável por todos os infortúnios masculinos. Mitos e lendas trazem o feminino, normalmente associados a pecados e a sofrimentos do homem. Aristóteles (1991, p. 252) entende o mito como, “[...] a composição dos atos; por ‘caráter’, o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por ‘pensamento’, tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou para manifestar sua decisão”.

Bécquer inicia seu texto referindo-se a Maria de forma paradoxal: “beleza diabólica”. Abre-se, então, uma chave perversa que direciona o leitor a começar o texto com uma concepção pronta da personagem:

Ela era linda, linda, com essa beleza que inspira vertigem; linda com essa beleza que não se parece em nada com a que sonhamos em anjos, que, no entanto, é sobrenatural; beleza diabólica, talvez o diabo dá a alguns seres para fazê-los instrumentos seus na terra.<sup>8</sup>  
(BÉCQUER, 2007, p. 39)

---

<sup>8</sup> Tradução das autoras de: “Ella era hermosa, hermosa con esa hermosura que inspira el vértigo; hermosa con esa hermosura que no se parece en nada a la que soñamos en los ángeles, que, sin embargo, es sobrenatural; hermosura diabólica, que tal vez presta el demonio a algunos seres para hacerlos sus instrumentos en la tierra”.

Partindo da caracterização da personagem, é possível estabelecer uma analogia entre Maria, protagonista do conto; Lilith, personalidade bíblica e Circe, figura da mitologia grega. Analisando as particularidades de comportamento dessas três figuras femininas, observamos que elas apresentam similaridades enraizadas nas concepções da mulher que perpassam por séculos. Concepções apresentadas segundo o olhar masculino de seus próprios criadores.

Essa análise ratifica o que foi dito anteriormente: a humanidade, ao longo do tempo, traça o perfil feminino envolto em uma simbologia de poder, de sedução, que se utiliza de artimanhas no intuito de seduzir o homem e, assim, atingir seus objetivos.

Metaforicamente, encontramos em Toledo uma visão do Éden, o que nos leva a perceber em Maria a figura de Eva. No entanto, ainda que se associe a obra à narrativa bíblica, vamos à outra análise: a da mitologia semita. Fazendo parte das crendices tribais sincréticas propagadas por camponeses, Lilith teria sido a primeira mulher de Adão.

Dentre muitas versões, Lilith fora criada da mesma forma que Adão, moldada no barro, pelas mãos de Deus, à sua imagem e semelhança. A contestação manifestada, por se sentir igual ao seu companheiro, inclusive sexualmente, e, por isso não aceitar o domínio do coito e da relação, implicou em sua expulsão do Jardim do Éden. Após anos, exilada no Mar Vermelho, moradia de demônios, Lilith retorna ao Jardim do Éden como demônio em forma de serpente e, com sua astúcia, incute em Eva o desejo de igualdade. (ROBLE, 2006, p. 34-38).

Segundo o mito, as relações entre Adão e Lilith foram marcadas pela emergência da paixão capaz de dominar Adão e fazê-lo perder a razão e entregar-se à luxúria. Acredita-se que a sedução produzida por ela o fazia afastar-se de seus compromissos com a divindade. A tradição oral das versões aramaicas e judaicas afirma que a relação entre os dois era perturbadora. (GOMES & ALMEIDA, 2007, p. 11)

Assim, Lilith configura-se como um símbolo feminino capaz de levar o homem à loucura. Simbolizando a força sexual e psíquica da

mulher, ela ameaça o universo masculino. Já se inicia, nessa época, o estereótipo da mulher fatal, cuja personalidade independente e ativa, apresenta, indubitavelmente, aspectos que reforçam a ideia de imagem feminina que detém o poder sobre o homem; paradoxalmente, perversa e dócil. Perversa, pois não tendo conseguido seus intentos por meio de Adão, volta ao paraíso para levar Eva, sua sucessora no Éden, a conhecer essa igualdade e, assim, acabar com a harmonia entre eles; dócil, por apresentar-se de forma envolvente e sedutora.

Esse comportamento de Lilith é percebido na descrição de Maria, em relação ao jogo de sedução para alcançar o objeto de seu desejo: a pulseira de ouro. Ao ser indagada por Pedro sobre o motivo que a fazia chorar, Maria envolve o amado em uma relação de mistério que só aumenta sua curiosidade em conhecer o que a inquietava tanto. Resistindo, como se não fosse sua intenção contar-lhe o que se passava, começa a narrar os fatos de forma tão envolvente que Pedro é levado a distanciar-se de suas crenças religiosas e profanar a imagem da Virgem.

Pedro desce às trevas e Maria torna-se o veículo do pecado e da transgressão:

A serpente-demônio, ou o próprio demoníaco que existe em Lilith, impele a mulher a 'fazer algo' que o homem não permite: em Lilith há o pedido da inversão das posições sexuais equivalentes aos papéis, enquanto em Eva há o ato de transgressão da árvore, em obediência à serpente. A serpente, no mito de Lilith, pode ser equivalente à manifestação do instintivo codificado pela pergunta: 'Por que devo sempre deitar-me embaixo de ti? Também eu fui feita de pó e por isso sou tua igual'. Adão, ao contrário, afasta de si a ameaça. (SICUTERI, 1998, p. 37)

A natureza de Maria compara-se a de Lilith: astuta. Sua sabedoria de tihosa passa a ser fonte da pecabilidade de Pedro, e a associação de mulher e pecado realiza-se na imagem sediciosa da feminilidade. Outro exemplo desse estereótipo feminino, presente nas narrativas ficcionais, encontra-se em Circe, figura fascinante do mundo homérico. Descrita como uma feiticeira alquimista, versada na arte das palavras e



envolvida com o processo de poções mágicas e venenos, era filha de Perseia – destruição, e de Hélios – o deus Sol. Encantamentos, sonhos, vinganças, magia, bruxarias e feitiçarias estavam ligados à deusa.

A história mais conhecida dessa personagem mitológica é sua passagem em *Odisseia*, de Homero. No percurso de suas navegações, Ulisses envia seus homens à Ilha de Eana, moradia de Circe, com o intuito de verificar sua hospitalidade. A recepção foi encantadora. Circe os tratou como deuses, servindo-lhes vinhos e iguarias. Seu objetivo, entretanto, era transformá-los em animais, já que sua concepção em relação ao homem era de um ser medíocre. Assim, enquanto se divertiam, Circe realizava a transformação. E, de acordo com a natureza identificada pela deusa, todos se tornaram porcos. Mas, Euriloco, chefe da expedição, desconfiando de Circe, retorna ao navio e avisa a Ulisses. Este, prontamente parte para salvar seus homens. No caminho, encontra Hermes, que lhe dá uma planta, que o tornará capaz de resistir às bruxarias. Ao chegar ao palácio, Ulisses é recebido com festas e, imune ao feitiço, não se deixa dominar por Circe. (ROBLES, 2006, P.113-127).

Como em Maria e Lilith, nessa narrativa mitológica, a mulher é apresentada com uma imagem de ser que domina os homens por meio da sedução.

[...] encontraram Circe sentada em frente ao tear na mais pacífica das atitudes, tecendo uma tapeçaria imensa, divina, brilhante, sutil e graciosa, tal como correspondia ao labor de uma deusa. Cativados por seu canto bem afinado, começaram logo a gritar para chamar-lhe a atenção, acreditando tratar-se de uma donzela indefesa. [...] Sorridente, de permeio às fórmulas da mais obsequiosa cortesia, Circe convidou os homens a comerem a sua mesa e os levou consigo para o interior do palácio. (ROBLES, 2006, p. 115).

Circe representa a mente capaz de condicionar o homem à sua natureza animalisca por meio da conquista. Assim, o desafio coloca-se em resistir à atração perigosa da deusa e ao controle de seus artifícios. Nessa mesma perspectiva, Pedro se apresenta diante de uma dualidade no conto: deixa-se envolver pela sedução de Maria,

tornando-se irracional, como os homens de Ulisses, ou resiste, como Ulisses, quando não age sob o domínio de Maria?

Mais uma vez, envolta em uma simbologia de sedução, a mulher surge como desafiadora aos anseios masculinos. Avulta um olhar pelo desejo, pela sedução que se coloca diante do homem, impedindo-o de enxergar qualquer perfil que não o do erotismo, o qual o paralisa. Bataille, ao apresentar a diferença entre a sexualidade animal e o erotismo humano, afirma que “[...] o desejo do erotismo é o desejo que triunfa sobre o interdito”. (BATAILLE, 2013, p. 282). Em Maria, esse erotismo estabelece-se no interdito religioso, pois, para Pedro, apossar-se de uma pulseira que pertencia à Santa Virgem seria profanar todas as convicções religiosas locais; mas, ao mesmo tempo, provocaria em Maria, objeto de seu desejo, uma satisfação que a ele interessava proporcionar.

Muito mais que evidenciarmos a concepção das figuras mitológicas de Lilith e Circe, o que importa aqui é considerar o comportamento feminino nessas figuras como uma parábola para compreender a conduta de Maria. Não em aspectos inseridos no estereótipo de mulher fatal, características reconhecidas há séculos como intrínsecas à mulher, mas como símbolo mediador de seu próprio universo, responsável pelos seus atos, sujeito consciente de suas ações.

Cabe, entretanto, ressaltar que a identificação feminina, segundo Gérard Pommier (1985), “[...] é um enigma, qualquer que seja a aparência que o imaginário tente lhe dar. As incessantes modificações de sua apresentação encontram fundamento numa ausência de fundamento e sua forma evolui indefinidamente”. (POMMIER, 1985, p. 33). Portanto, mesmo que se tente “rotular” o ser feminino, existem traços velados que levam a diferentes interpretações desse ser e que podem colocá-lo em posições paradoxais: diabólicos e angelicais; dóceis e perversos; inocentes e culpados. Falar do feminino é falar de formas de ser, de vestir, de olhar, de falar e de se colocar diante do outro, porque sua identificação está atrelada a esse desejo que desperta (POMMIER, 1985).

Em Maria, tanto quanto em Lilith e Circe, suas personalidades vão sendo apresentadas não a partir de suas essências, mas das relações por elas estabelecidas e desejos que despertam, respectivamente, em Pedro, Adão e Ulisses e seus súditos. Porém, o que não se pode

esquecer é de que a visão apresentada nos textos traz embutidas as concepções masculinas dos próprios autores e da época de sua escrita.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As faces do feminino surgem nas mais diversas formas de expressão e retratam as afinidades que constroem o homem e a mulher nas ações inefáveis levadas pelas circunstâncias de cada um. Debater a participação da mulher na história, seja em qualquer época, envolve uma imersão na alma feminina, contida durante séculos de dominação masculina. Bécquer, aos olhos da estética da recepção, promove uma reflexão a respeito não só dos valores religiosos, dos poderes de dominação, mas também da consciência humana sobre seus atos e estigmas.

A estratégia utilizada por Maria esconde artificios onde o ser enamorado ignora que eles possam fazer morada, ou seja, Pedro desconhece que em seu próprio *eu* habita os mais diversos métodos utilizados por sua amada. Não por acaso, então, Maria constrói uma cena ao expor (in)conscientemente suas lágrimas e Pedro sucumbe a seu desejo: precisa roubar a pulseira da Virgem. Quais responsabilidades podem ser atribuídas a Maria pela tragédia de Pedro? O autor, ao imaginar um universo de personagens e de acontecimentos, instiga o leitor a preencher uma série de lacunas imbuídas de preceitos enraizados em cada geração. Assim, à medida que surge um novo leitor, a obra vai se desvelando por diferentes olhares, novas descobertas.

Maria sugere inúmeras derivações e, num jogo de metáforas, dá início à aceitação de uma obra. Se as ações podem levar o homem à felicidade ou à infelicidade, as consequências de qualquer uma delas serão determinadas pelas escolhas realizadas. Logo, Lilith pode ser culpada pelas escolhas de Adão e de Eva. Mas, e Circe, o desejo e a luxúria dos homens justificam sua transformação em animais? Maria pode ser culpada pela transgressão de Pedro, ou seja, pelo interdito religioso de profanar o Santuário da Virgem?

A intersecção das divindades femininas, Lilith e Circe, é o despertar de um novo enfoque para Maria. O retrato de mulher, sob o olhar histórico e mítico, recria verdades que anunciam a voz feminina contra um sistema de estereótipos, convidando o leitor a desenhar a sua própria história.

A oportunidade de diversas interpretações contribui para a formação do leitor intencionando não só o alargamento de visão de mundo e dos outros, mas a análise crítica de sua própria realidade. A obra conduz a uma reflexão de valores e de conceitos propagados ao longo da história pela sociedade sobre o feminino, permitindo a desestruturação das projeções do leitor.

Analisar o texto, apresentando como perspectiva a estética da recepção, propicia ao leitor, mesmo que conduzido por cartas marcadas pelo próprio autor, leituras diversas. As lacunas presentes no texto, embutidas por outras experiências literárias, reorganizarão a história interior, alcançando, assim, a função extratextual. E as múltiplas possibilidades de interpretação tornam o texto significativo a cada leitura, ou por que não dizer, tornam o leitor diferente a cada leitura.

A obra “La ajorca de oro” proporciona debates incognoscíveis. Talvez fosse necessário ultrapassar a barreira do paradigma da racionalidade que se faz presente nos homens para permitir uma experiência renovadora que nos leve à reflexão de quem realmente somos. O texto possibilita, quando lido e relido, novas interpretações, sob óticas diversas, mitigando nossas inquietações, e assim, para quem sabe um dia, encontrarmos uma resposta que seja. Apenas uma.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética /Aristóteles* ; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. – 4ª. ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1991. - (Os pensadores ; v. 2)

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: &PM, 1987.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *La cruz del diablo y otras leyendas* – 1ª ed. - Buenos Aires: Eudeba, 2007.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: Novaes, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, Cia. das Letras, 1988, p.80.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad.: Miriam Shneiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

ECO, Humberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

GOMES, Antonio Maspoli de Araújo & ALMEIDA, Vanessa Ponstinnicoff de. O Mito de Lilith e a Integração do Feminino na Sociedade Contemporânea. In: *Âncora* – Revista digital de estudos em religião. Ano II, Vol. II, Junho 2007.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2002, p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária..* Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert... et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

POMMIER, Gérard. *A exceção Feminina: os impasses do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos* / Martha Robles; tradução de William Lagos, Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.

ROUANET, Sérgio Paulo. Razão e Paixão. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 437-466.

SICUTERI, Roberto. *The Vampire Book*. Copyright © 1994 by Gale Research, uma divisão da International Thomson Publishing Inc.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução do francês p/ espanhol: Silvia Delpy. São Paulo: Perspectiva, p.15/16, 1992.