

O MAR, A MULHER E O MEDO: A PUNIÇÃO DO FEMININO TRANSGRESSOR EM “MI VIDA CON LA OLA”, DE OCTAVIO PAZ

Joyce Conceição Gimenes ROMERO*
María Dolores Aybar RAMÍREZ**

- **RESUMO:** O presente trabalho propõe uma breve reflexão acerca da configuração da personagem fantástica feminina no conto “*Mi vida con la ola*” (1949-1950), de Octavio Paz. Tendo em vista a perspectiva dos estudos **mitocríticos** que contemplam o aspecto ancestral do feminino maléfico, observa-se o modo como se produzem as manifestações da mulher fatal, vinculada ao elemento aquático na narrativa. Desse modo, consideraremos a composição estética do conto, enfocando a contribuição do mito como importante referencial para a elaboração do arquétipo feminino da Mãe Terrível nesta obra.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Arquétipos literários. Literatura fantástica. Mulher-sereia. Octavio Paz.

“Releva-me estas metáforas; cheiram ao mar e à maré que deram morte ao meu amigo e comborço Escobar. Cheiram também aos olhos de ressaca de Capitu. Assim, pôsto sempre fôsse homem de terra, conto aquela parte da minha vida, como um marujo contaria o seu naufrágio.”

Machado de Assis, 1971, p. 332.

Introdução

Propõe-se, nestas breves considerações, uma reflexão acerca da configuração da personagem fantástica feminina no conto “*Mi vida con la ola*” (1949-1950), de Octavio Paz. Nessa narrativa, com efeito, podemos observar a representação

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários – Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901 – anjoycegimenes@hotmail.com.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – lolaybar@uol.com.br.

simbólica que gostaríamos de denominar “mulher-sereia” – imagem mítica representada pelos contornos da figura arquetípica da mulher encantadora e atraente, mas causadora de danos e, no limite, fatal.

Desse modo, refletiremos sobre a contribuição do mito como importante referencial para a reelaboração do arquétipo feminino da Mãe Terrível, analisando, ainda, a presença da água, elemento basilar que atua no sentido de reforçar a representação do feminino maléfico.

Reconhecido escritor, pensador e crítico literário, Octavio Paz é considerado um dos mais importantes autores ocidentais do século XX. Tendo iniciado sua trajetória literária nos anos 1930, período de imensa ebulição cultural no território latino-americano, sua atividade intelectual, bem como sua produção literária, foi intensa como o contexto em que se desenvolveu.

Ao longo de sua trajetória, o autor fundou diversas revistas (*Barandal*, em 1936; *Talle*, em 1938; *Plural*, em 1971; *Vuelta*, em 1977) e, desse modo, foi precursor de uma das experiências artísticas e culturais mais importantes na América Latina dos anos setenta, pois *Vuelta* significou a politização e a mexicanização de sua empreitada jornalística.

Octavio Paz recebeu também importantes prêmios literários, como o Cervantes (1981) e mesmo o Nobel (1991). Foi poeta, ensaísta, tradutor, humanista, historiador e diplomata mexicano. Porém, sua faceta como primoroso contista é pouco abordada pela crítica, de modo que seus contos carecem de uma análise mais ampla e cuidadosa.

A importância da palavra na criação do autor, convém observar, constitui uma das chaves mais promissoras para compreender sua obra, uma vez que é sob e sobre sua palavra que delineia-se, fundamentalmente, o humano; e é o humanismo em Paz que transcende o ato criativo e se apresenta em sua atividade múltipla de homem político e de artista do texto: “*Yo no encontraba oposición entre la poesía y la revolución: las dos eran facetas del mismo movimiento, dos alas de la misma pasión. Esta creencia me uniría más tarde a los surrealistas.*”¹ (PAZ, 1993, p. 13).

Paz, como a maioria dos escritores hispano-americanos de seu tempo, sentiu-se atraído pelo Modernismo de Rubén Darío e pelo universo literário francês, uma das origens desse movimento artístico. Foi também grande admirador de Baudelaire e talvez seja o contato com essa seminal realidade criativa uma primordial fonte de alguns de seus traços mais típicos e que podem ser observados na obra alvo de nossa análise, como a utilização de símbolos e metáforas características do Simbolismo.

Todavia, a narrativa de Paz ultrapassa o conceito de prosa modernista ao destruir as barreiras entre o conto convencional dessa proposta estética e a narrativa

¹ “Eu não encontrava oposição entre a poesia e a revolução: as duas eram facetas do mesmo movimento, duas asas da mesma paixão. Essa crença me uniria mais tarde aos surrealistas” (PAZ, 1993, p. 13, tradução nossa).

surrealista por meio do uso de recursos vanguardistas. Entre eles, destacamos o fluxo de consciência, a quebra dos limites de gênero literário e as inovações na linguagem e no tratamento dos temas, que concedem outras perspectivas ao relato narrativo de sua época. Este se enriquece com referentes metafóricos e simbólicos que jogam com a musicalidade e a sugestão mágica de um modo novo. Do diálogo entre prosa e poesia, nasce uma obra polimorfa, sincrética e mutante que resiste a qualquer análise setorial.

Com efeito, em toda sua narrativa, Paz busca sempre uma convivência harmônica entre prosa e poesia, em um diálogo que talvez fique ainda mais evidente em *¿Águila o sol?* (1949-1950). A segunda parte da obra, intitulada “*Arenas movedizas*”, é composta de contos breves narrados de modo autodiegético, em que a vinculação entre prosa e poesia se intensifica, acrescida de reflexões e de inscrições mnemônicas – individuais e coletivas – que emergem na superfície narrativa.

A própria modalidade do conto curto já apresenta convergências com a poesia. O escritor-poeta mostra seu ímpeto de transmitir, condensando num curto período o máximo de informações e sensações possíveis. Assim, Paz desenvolve suas composições na intersecção entre diferentes gêneros, traçando um percurso ousado e inovador.

A obra *¿Águila o sol?* (1949-1950), dividida em três partes (“*Trabajos del poeta*”, “*Arenas movedizas*” e “*¿Águila o sol?*”) compostas por narrativas isoladas, condensa paradigmaticamente os aspectos anteriormente mencionados. Não obstante, parece-nos ser nos contos de “*Arenas movedizas*”, entre eles “*Mi vida con la ola*”, que a linguagem poética se adensa mais substancialmente, criando universos insólitos e, por vezes, atrelados a intrincadas figuras femininas.

Mi vida con la ola

No enredo de “*Mi vida con la ola*”, narra-se uma relação amorosa entre um homem (protagonista e narrador) e uma onda, a qual persiste na realização de sua vontade e, contrariando suas companheiras e os alertas do próprio protagonista, segue o herói desde o mar até a casa onde ele habita. Inicia-se, então, um espiral insólito que leva o igualmente insólito casal do esplendor do surgimento do amor, do desejo e da alegria, à intolerável aversão e à angústia do que se delinea como uma insolúvel crise. Com efeito, a natureza pouco convencional e tão desigual desses amantes parece antecipar o trágico fim, que culmina em um ato de violência extrema contra a personagem feminina.

Para caracterizar as mudanças ocorridas na relação, o autor se utiliza da descrição física e emocional da personagem da onda, minuciosamente retratada com elementos convencionalmente tidos como femininos e, ao mesmo tempo, dotada de um caráter contraditório, instável e denso (mulher e mar). Essa arquetípica

associação de certas expressões do elemento água orienta algumas reflexões do antropólogo Stefan Helmreich, o qual observa que:

Seeing the sea as a feminine force and flux has a storied history in the crosscurrents of Judeo-Christian thought, Enlightenment philosophy, and natural scientific epistemology. The ocean has been motherly amnion, fluid matrix, seductive siren, and unruly tide, with these castings opposing such putatively heteromale principles as monogenetic procreative power, ordering rationality, self-securing independence, and dominion over the biophysical world (...).² (2017, p. 29).

Enquanto para Durand, a fonte ancestral da intersecção simbólica entre a água e o feminino reside na menstruação:

O que constitui a irremediável feminilidade da água é que a liquidez é o próprio elemento dos fluxos menstruais. Pode-se dizer que o arquétipo do elemento aquático e nefasto é o sangue menstrual. É o que é confirmado pela ligação frequente, embora insólita à primeira vista, da água e da lua. (1997, p. 101).

De fato, a personagem da onda expressa o próprio meio pelo qual o mágico se perfaz na narrativa. A onda-mulher ou a mulher-onda é propriamente a manifestação do sobrenatural materializada na personagem feminina que a personifica e que se caracteriza por elementos representativos do mítico feminino terrível e aquático.

Ao elemento marítimo, onda, um elemento essencialmente sem *anima*, atribui-se um ânimo profundamente sensível, que exprime sua natureza com uma fisionomia humana, mutável e irreprímível. A ela são conferidas, ainda, características que o inconsciente coletivo, e mesmo o senso comum, identifica como traços tipicamente femininos, e essa aproximação mulher-onda se desenvolve ao longo de toda a narrativa, implícita ou explicitamente.

Assim, esse conto apresenta uma proposta de máxima fusão na relação do feminino com o elemento aquático. Ao representar a mulher como a própria água, transforma a substância feminina numa matéria suscetível a movimentos drásticos e incompreensíveis, mas também passível de condensação, de congelamento e, ao final, de um total aniquilamento.

O animismo é o que confere propriedades humanas à onda e, por conseguinte, pauta os aspectos femininos que resultam essenciais para a configuração da

² “A visão do mar como uma força e um fluxo femininos possui uma narrativa histórica nas contracorrentes do pensamento judaico-cristão, na filosofia do Iluminismo e na epistemologia das ciências naturais. O oceano tem sido âmnio maternal, matriz fluida, sereia sedutora e maré indisciplinada, em oposição a esses princípios supostamente heteromale tais como o poder procriador monogenético, a racionalidade ordenadora, a independência autoprotetora e o domínio sobre o mundo biofísico.” (HELMREICH, 2017, p. 29, tradução nossa).

personagem. Esse animismo, para o filósofo Gaston Bachelard, mais que uma figura de estilo, é uma forma poética:

Portanto, nem tudo foi dito quando se englobaram todas essas lendas, todas essas loucuras, todas essas formas poéticas sob o nome de animismo. Com efeito, deve-se compreender que se trata de um animismo que realmente anima, de um animismo todo em detalhe, todo em finura que reencontra com segurança no mundo imaginado todos os matizes de uma vida sensível e voluntária, que lê a natureza como uma fisionomia humana móvel. (2002, p. 191).

Segundo se verifica em diversas teorias sobre o mito, a vinculação que associa feminino e água possui um caráter dialético, contendo em si os aspectos de vida e morte; docilidade maternal e sexualidade terrificante.

Na narrativa de Octavio Paz, todas as vertentes do par mulher e água são exploradas de maneira plurissignificativa. O texto apresenta o prazer reconfortante da imersão absoluta (logo na sua primeira parte ou nos momentos de convivência pacífica e harmoniosa do extraordinário casal) com uma beleza plástica notável, fato que resulta evidente no trecho a seguir:

*Entraba en sus aguas, me ahogaba a medias y en un cerrar de ojos me encontraba arriba, en el alto del vértigo, misteriosamente suspendido, para caer después como una piedra, y sentirme suavemente depositado en lo seco, como una pluma. Nada es comparable a dormir mecido en esas aguas.*³ (PAZ, 1976, p. 48).

Assim, destaca-se, nesse excerto, a perspectiva maternal no trato do mito. O uso do verbo “*mecer*” correspondente ao “embalar” ou ao “balançar” em português, denotando o suave movimento marítimo que acalenta e acalma, assim como uma mãe a seu bebê. Nesse parágrafo, especificamente, a sensualidade, traço marcante da personagem, ganha contornos tênues e é abrandada por esse tratamento sutilmente acolhedor e maternal.

Bachelard (1997, p. 136) considera que, dos quatro elementos existentes, somente a água possui a capacidade de embalar, sendo ela o elemento acalentador por excelência. Para o autor, esse é o traço determinante para a concessão do caráter feminino: “[...] ela embala como uma mãe”.

³ “Entrava em suas águas, às vezes me afogava e em um piscar de olhos me encontrava acima, no alto da vertigem, misteriosamente suspenso, para cair depois como uma pedra, e me sentir suavemente depositado no seco, como uma pluma. Nada é comparável a dormir embalado nessas águas.” (PAZ, 1976, p. 48, tradução nossa).

Não obstante, na perspectiva de Gilbert Durand (1997), o arquétipo da onda maternal é inseparável do esquema da “engolição sexual” e da “dinâmica digestiva”. Nesse sentido, o que se destaca ao longo de “*Mi vida con la ola*” é a faceta do mito que encarna o feminino maléfico, presença manifesta a suscitar no homem o terror que o remete sempre ao mistério tenebroso presente nas vastas extensões oceânicas. Mesmo na citação anterior, o horizonte do perigo do afogamento encontra-se presente (“*me ahogaba a medias*”), insinuando, desse modo, o caráter potencialmente letal que antigos relatos atribuem ao mar (e à mulher): “Para alguns, muito audazes – os descobridores da Renascença e seus epígonos –, o mar foi provocação. Mas, para a maioria, ele permaneceu por muito tempo dissuasão e, por excelência, o lugar do medo.” (DELUMEAU, 1993, p. 41). E ainda:

Elemento hostil, o mar é orlado de recifes inumamos ou de pântanos insalubres e lança nas regiões costeiras um vento que impede as culturas. Mas é igualmente perigoso quando jaz imóvel sem que o menor sopro o ondule. Um mar calmo, “espesso como um pântano” pode significar a morte para os marítimos bloqueados ao largo, vítimas de uma “fome voraz” e de uma “sede ardente”. Por muito tempo o oceano desvalorizou o homem que se sentia pequeno e frágil diante dele e sobre ele, razão pela qual os homens do mar eram comparáveis aos montanhese e aos homens do deserto. (DELUMEAU, 1993, p. 42).

De fato, desde a Antiguidade, são inúmeros os malefícios atribuídos às águas dos vastos oceanos. O mar engole os entes queridos na profundidade das águas; ele (ou ela – na língua espanhola, o mar possui os dois gêneros) encarrega-se de disseminar doenças trazidas pelos navegantes. É por meio dele que invasores realizam violentas incursões em outros povoados e suas ondas gigantes são capazes de devastar inesperadamente populações inteiras.

Até hoje, a imensidão líquida ainda desperta temores (muitas vezes bem justificados) em populações que vivem à beira-mar. Lendas, cantigas e provérbios populares denunciam a constante ameaça dos mares e constituem vestígios de sua relação com um ser humano, fundamentalmente terrestre, que nada pode contra seus poderes, senão reze e desconfiar de um elemento contra o qual não saberia e nem poderia se defender.

Assim, é incontestável que a morte no mar é julgada como uma morte anômala, uma vez que esse território é estranho para o homem e sempre lhe trouxe temores:

Se a morte no mar é sentida como “desnaturada”, é que o oceano foi por muito tempo visto como mundo marginal, situado fora da experiência corrente. Mais geralmente ainda, é que a água, naquilo que tem de maciço, de poderosa, de incontrolável, de profundo e de tenebroso, foi durante milênios, identificada como um antielemento, como a dimensão do negativo e o lugar de toda perdição. (DELUMEAU, 1993, p. 46).

O que se pode identificar na descrição da personagem onda, de Octavio Paz, é o mesmo terror inconsciente do feminino nos primórdios. O velho enigma da mulher, ligada à fecundação e ao nascimento, aparentemente incompreendido pelo homem primitivo. O mistério da vida, contido e manifesto no corpo da mulher, aparece para esse homem como um enigma que o instiga e o amedronta, porque, nesse processo, ele é o outro. Como assinala Simone de Beauvoir:

Tem, assim, a Mulher-Mãe um rosto de trevas: ela é o caos de que tudo saiu e ao qual tudo deve voltar um dia; ela é o Nada. Dentro da Noite confundem-se os múltiplos aspectos do mundo que o dia revela: noite do espírito encerrado na generalidade e na opacidade da matéria, noite do sono e do nada. No fundo do mar impera a noite: a mulher é o *Mare tenebrarum* temido dos antigos navegadores; a noite impera nas entranhas da terra. Essa noite pela qual o homem receia ser tragado, e que é o inverso da fecundidade, apavora-o. Ele aspira ao céu, à luz, aos picos ensolarados, ao frio puro e cristalino do azul; e, a seus pés, há um abismo úmido e quente, obscuro, pronto para abocanhá-lo; numerosas lendas mostram-nos o herói que se perde para sempre recaindo nas trevas maternas: caverna, abismo, inferno. (1970, p. 187).

No conto de Paz, o medo é retomado com elementos que dispersam a atenção do leitor, o qual, por um momento, pode se esquecer de que, como um pacto de leitura, o narrador propôs a personificação da onda nas primeiras linhas do texto: “*Pero su centro... no, no tenía centro, sino un vacío parecido al de los torbellinos, que me chupaba y me asfixiaba.*”⁴ (PAZ, 1976, p. 48). Com efeito, é esse eufemismo do sugar e do asfixiar, próprio das ondas, que deixa transparecer a feminilidade ameaçadora na narrativa, pois, de acordo com Durand (1997, p. 225):

O primordial e supremo engolidor é, sem dúvida, o mar; como o encaixe ictiomórfico no-lo deixava pressentir. É o *abyssus* feminizado e materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade.

No instigante prefácio que escreve para a obra *Male fantasies*, de Klaus Theweleit, a qual constitui um estudo acerca do imaginário protofascista e misógino dos *Freikorps* na Alemanha entre guerras, Barbara Ehrenreich (2013, p. 13) assinala que:

⁴ “Mas seu centro... não, não tinha centro, mas sim um vazio similar ao dos redemoinhos, que me sugava e me asfixiava.” (PAZ, 1976, p. 15, tradução nossa).

This hatred—or dread—of women cannot be explained with Freud’s all-purpose Oedipal triangulation (fear that heterosexual desire will lead to punishment by the father, homosexual yearnings for the father, or some such permutation of the dramatic possibilities). The dread arises in the pre-Oedipal struggle of the fledgling self, before there is even an ego to sort out the objects of desire and the odds of getting them: It is a dread, ultimately, of dissolution—of being swallowed, engulfed, annihilated. Women’s bodies are the holes, swamps, pits of muck that can engulf.⁵

Dessa maneira, as características atribuídas à onda, que conjugam o par: água e feminilidade, remetem à imagem mítica da sereia, entidade cujo ardiloso poder de sedução se encontra expresso na personagem analisada: “*Plena, sinuosa me envolvia como una música o unos lábios inmensos.*”⁶. (PAZ, 1976, p. 48).

A analogia com a sereia mítica evidencia-se especialmente no trecho a seguir, quando, após um confronto físico entre o casal, a personagem feminina flagela seu amante com repetidos golpes e em seguida o seduz com seus potenciais encantos, quase o atraindo para a morte: “*Me sentí muy débil, molido y humillado. Y al mismo tiempo la voluptuosidad me hizo cerrar los ojos. Porque su voz era dulce y me hablaba de la muerte deliciosa de los ahogados.*”⁷ (PAZ, 1976, p. 50).

Sobre o arquétipo da sirena, Marina Warner (1999, p. 439) observa que:

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).

⁵ “Esse ódio – ou pavor – das mulheres não pode ser completamente explicado pela triangulação edípica de Freud (medo de que o desejo heterossexual conduza à punição pelo pai, anseios homossexuais direcionados ao pai ou alguma permutação dessas possibilidades dramáticas). O temor surge no conflito pré-edípico do eu incipiente, antes mesmo de haver um ego para classificar os objetos de desejo e as chances de obtê-los: esse é um temor, em última análise, da dissolução – de ser engolido, engolfado, aniquilado. Os corpos das mulheres são buracos, pântanos, poços de sujeira que podem engolir.” (EHRENREICH, 2003, p. 13, tradução nossa).

⁶ “Plena, sinuosa envolvia-me como uma música ou uns lábios imensos.” (PAZ, 1976, p. 14, tradução nossa).

⁷ “Senti-me muito fraco, moído e humilhado. E ao mesmo tempo a voluptuosidade me fez fechar os olhos. Porque sua voz era doce e me falava da morte deliciosa dos afogados.” (PAZ, 1976, p. 50, tradução nossa).

Aqui, pode-se, ainda, reconhecer a temática da sedução provocada pelas águas. O encantamento que elas produzem nos homens advém da vontade – e do horror – destes de se dissolverem totalmente no elemento líquido, fazendo-se um com elas, em uma espécie de retorno ao útero, uma anulação da existência. O encantamento se dá pelo apelo da doce voz que lista atraentes promessas ao amante entorpecido, envolvendo-o num irresistível desejo. Ademais, a pernicioso melodia é avivada por sua relação direta com o mar, relação que Warner define nesse trecho e que certamente não caracterizaria somente os contos de fadas do período que ela menciona: “... mas a afinidade auricular entre o elemento água e o fluir de uma canção, entre o mar e a música (ondas de som) determinam o caráter da sirena nos contos de fadas dos séculos XIX e XX.” (WARNER, 1999, p. 447).

Ademais, a ligação da personagem com elementos da natureza é mais um indício que remete ao universo mítico feminino: “*Sujeta a la luna, las estrellas, al influxo de la luz de otros mundos, cambiaba de humor y de semblante de una manera que a mí me parecía fantástica, pero que era tal como la marea.*”⁸ (PAZ, 1976, p. 50).

Nesse trecho também se pode notar a caracterização bivalente da água e da personalidade feminina por meio da metamorfose contínua. A personagem é representada pela capacidade de mutação, tal como a água, elemento que a compõe. Dessa forma, os atributos contraditórios, e por vezes antagônicos, da onda-mulher aparecem atrelados aos estados mutáveis das águas marinhas. Assim, em um primeiro momento, a onda possui uma natureza doce e alegre, mas também submissa: “*Se hacía humilde y transparente, echada a mis pies como un animalito, agua mansa*”⁹. (PAZ, 1976, p. 50).

Todavia, rapidamente a mesma onda se torna caprichosa e irascível, arredia e, por fim, violenta: “*Se puso fría; dormir con ella era tiritar toda la noche y sentir como se helaban paulatinamente la sangre, los huesos, los pensamientos. Se volvió honda, impenetrable, revuelta*”¹⁰. (PAZ, 1976, p. 52). Essa é a natureza própria do mar e essa parece ser, na narrativa, a natureza própria da mulher interligada à água do mar. Já para Bachelard, o processo de metamorfose da água é sempre uma trilha para o abismo que muito bem poderia se aplicar à presente narrativa:

⁸ “Sujeita à lua, às estrelas, ao influxo da luz de outros mundos, mudava de humor e de semblante de uma maneira que me parecia fantástica, mas que era tal como a maré.” (PAZ, 1976, p. 15, tradução nossa).

⁹ “Fazia-se humilde e transparente, jogada aos meus pés como um animalzinho, água mansa” (PAZ, 1976, p. 15, tradução nossa).

¹⁰ “Tornou-se fria; dormir com ela era tiritar toda a noite e sentir como se gelavam paulatinamente o sangue, os ossos, os pensamentos. Tornou-se funda, impenetrável, revolta.” (PAZ, 1976, p. 16, tradução nossa).

Nunca a água pesada se torna leve, nunca uma água escura se faz clara. É sempre o inverso. O conto da água é o conto humano de uma água que morre. O devaneio começa por vezes diante de uma água límpida, toda em reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina. Ele acaba no âmago de uma água triste e sombria, no âmago de uma água que transmite estranhos e fúnebres murmúrios. O devaneio à beira da água, reencontrando os seus mortos, morre também ele, como um universo submerso. (BACHELARD, 1997, p. 49).

São muitos os recursos literários utilizados na obra de Paz que manifestam o percurso descrito por Bachelard, do estágio pacífico ao conflituoso, e, para demonstrá-lo, as adjetivações, sempre ambíguas, vão alterando-se em diferentes planos perceptivos. No campo das descrições emocionais, a onda, antes plena, mansa, alegre e musical, passa a se mostrar amarga e agitada; no campo da percepção visual, o que antes emitia reflexos verdes e azuis e um brilho ensolarado, agora, aparece cinza e verdoso, cores opacas e indefinidas que anunciam as tempestades emocionais da personagem.

Bachelard, em sua obra *A água e os sonhos* (2002), descreve a progressiva perda de limpidez da água concomitante com seu espessamento. A esse processo, ele acrescenta a capacidade do elemento de refletir as mais variadas cores e cintilações. Por essa capacidade, a água se aproxima da natureza do mármore, um exemplo do quão material pode tornar-se esse elemento em sua etapa de condensação. Segundo o autor, as cores preferidas nesse processo de esfriamento são os tons de cinza, verde ou violeta, “cores do abismo”, não gratuitamente ligadas à noite, ao mistério e ao desconhecido.

Mas as transformações físicas que acometem a personagem são apenas indícios práticos de uma constante mudança emocional muito mais intensa que as manifestações em si. No conto, a onda passa por todos os estados da água e participa de todos os processos químicos para atingir novas formas. Se ela evapora na viagem de trem até a casa, tornando-se gasosa, em seguida se liquefaz, na forma de precipitação, agitando-se, depois, como uma onda atingida pela tempestade e, por fim, exausta e atingida pelo frio, ela se congela.

A multiplicidade de aspectos e facetas da personagem é assim explicitada, seja em suas mudanças de forma, seja nas mudanças de humor, que resultam sempre coincidentes na narrativa: “*¡Cuántas olas es una ola y como puede hacer playa o roca o rompeolas un muro, un pecho, una frente que corona de espumas!*”¹¹ (PAZ, 1976, p. 46-48).

Observa-se, também, que as metamorfoses em seu estado de espírito movimentam não somente a si própria, mas também a vida do narrador-personagem e tudo ao seu redor. Deste modo, todo o ambiente é por ela afetado e deve se

¹¹ “Quantas ondas é uma onda e como pode fazer praia ou pedra ou quebra-mar um muro, um peito, uma frente que coroa de espumas!” (PAZ, 1976, p. 14, tradução nossa).

adaptar aos diferentes ânimos da onda que, dinamicamente, com ele dialogam, ora modificando-o com beleza: “*Todo se puso a sonreír y por todas partes brillaban dientes blancos*”¹² (PAZ, 1976, p. 48); ora agitando-o com seu poder de destruição: “*Con dientes acerados y lengua corrosiva roía los muros, desmoronaba las paredes*”¹³. (PAZ, 1976, p. 52).

Após um período inicial de calma, no qual a personagem tudo influencia, segue-se um momento de letargia e tédio, no qual ela começa a se queixar e, mesmo perante os cuidados atenciosos de seu cônjuge para aplacar seus incômodos, iniciam-se suas inflamadas crises de humor e temperamento. Bachelard (2002, p. 183) analisa justamente o frequente tema da melancolia das águas e destaca:

Será preciso sublinhar a nuance dessa melancolia atroz, dessa melancolia ativa, dessa melancolia que quer a ofensa repetida das coisas após haver sofrido a ofensa dos homens? A melancolia das águas violentas é bem diferente da melancolia poesia das águas mortas.

As transformações negativas da onda não cessam: os lábios, antes envolventes como música, desaparecem frente aos dentes pontiagudos e a língua corrosiva que tudo destrói. O corpo, antes “*un ir y venir de caricias*”, torna-se um chicote que golpeia. Os “*dulces brazos*” tornam-se “*cuerdas ásperas*” que estrangulam o protagonista.

O narrador, que considera seu relacionamento como um jogo de amor, “*una creación perpetua*”, compõe um jogo que é estabelecido em dois planos: um ascendente e um descendente. Esses planos se inserem na ambivalência desequilibrada de alegria e de dor: o sadismo dá lugar, cedo ou tarde, ao masoquismo, configurando o que o crítico Northrop Frye (1973, p. 150) denominou relação erótica demoníaca:

A relação erótica demoníaca torna-se violenta paixão destruidora, que age contra a lealdade ou decepciona aquele que a possui. É geralmente simbolizada por uma rameira, bruxa, sereia ou outra mulher tentadora, um alvo físico do desejo, que é buscado como posse e portanto não pode jamais ser possuído.

Assim, no declínio da relação passional, o inicial deslumbramento para com as habilidades metamórficas da parceira parece ceder lugar a uma crescente ira; e a atração torna-se, então, uma sucessão de sentimentos contraditórios, manifestos em forma de violência, ódio e agressão, isto é, o terror da tempestade.

¹² “Quantas ondas é uma onda e como pode fazer praia ou pedra ou quebra-mar um muro, um peito, uma frente que

¹³ coroa de espumas!” (PAZ, 1976, p. 14, tradução nossa)
esmoronava as paredes.” (PAZ, 1976, p. 16, tradução nossa).

As tormentas, de fato, figuram em inúmeras obras literárias e têm destaque na literatura clássica, não havendo uma só epopeia em que não estejam presentes. Afirma Bachelard (2002, p. 183) que a tempestade fornece as imagens naturais da paixão. Aqui, esse símbolo da fúria selvagem das águas permanece análogo aos estados emocionais da personagem onda, água e mulher.

Sendo a onda uma entidade feminina, potencializada por seu aspecto aquático e sobrenatural, a multiplicidade do seu ser desconhece limites. A mulher-onda condensaria em sua existência mágica o arquétipo da feminilidade fatal e do mistério das águas. É notável, sobretudo, a intensidade destinada aos estados de fúria da personagem. Nesse sentido, para os estudiosos que se dedicaram aos simbolismos das águas, as oceânicas são particularmente mais excitáveis, reagindo imediatamente frente à menor provocação, e, sendo assim, mais propensas às tormentas e às tempestades. É o que Bachelard (1997, p. 178) classifica como águas de “epiderme sensível”:

Haverá tema mais banal que o da cólera do oceano? Um mar calmo é acometido por uma súbita ira. Rosna e ruge. Recebe todas as metáforas da fúria, todos os símbolos animais do furor e da raiva... É que a psicologia da cólera constitui, no fundo, uma das mais ricas e mais matizadas. Vai da hipocrisia e da covardia até o cinismo e o crime. A quantidade de estados psicológicos a projetar é muito maior na cólera que no amor. As metáforas do mar feliz e bondoso serão pois muito menos numerosas que as do mar cruel.

As águas violentas do mar são retratadas, então, como natureza incontida, um poder incontrolável que só faz destruir tudo e todos ao seu redor. Outrossim, a literatura, por vezes, utiliza-se do mesmo tratamento para lidar com a temática denominada por Durand como “feminino traidor”, imagem pejada de todo o folclore do medo.

A narrativa de Paz propõe uma dicotomia em que se reserva, para o imaginário feminino, características da natureza e de cunho emocional, assim como traços que seriam intrínsecos ao gênero, como a malícia e o mistério. No âmbito do masculino, estariam os elementos que se relacionam à racionalidade, à objetividade e ao controle emocional.

De fato, o eterno feminino e o sentimento de natureza caminham, amiúde, lado a lado na literatura (DURAND, 1997), sendo que a natureza, em todas as suas manifestações, vive de impulsos. É da ordem da natureza o critério de espontaneidade, aquilo que se separa da cultura e é segregado ao domínio da particularidade, da relatividade e do constrangimento. Segundo Lévi-Strauss (1996), para a elaboração dessa constelação de imagens é necessário um acordo entre natureza e cultura, entre as pulsões reflexas do sujeito e o seu meio, que enraíza, de maneira tão imperativa, as grandes imagens na representação e as carrega de uma felicidade suficiente para as perpetuar.

Nesse sentido, a onda de Paz parece obedecer somente aos critérios da espontaneidade e da naturalidade, deixando em segundo plano as preocupações sociais e correspondendo apenas ao reflexo de suas emoções. As contínuas oscilações entre estados melancólicos e coléricos são indícios de uma personalidade em absoluta sujeição aos seus sentimentos e sensações, algo socialmente reprovável.

A punição para sua incontinência e excessos é a morte sem chance de defesa, uma morte que desestrutura seu ser de modo a não mais poder se recompor, uma violência que se preocupa não somente em se afastar desse “feminino traidor”, mas em desintegrá-lo, negando-lhe qualquer forma de existência.

Por um viés mais sociológico, na esteira do pensamento de Beauvoir (1970), pode-se entender que a personagem representaria o lado desafiador, revolucionário e poderoso da mulher; que causa terror, visto ser desconhecido, ousado e contrariar tudo o que a sociedade indica como predicados da “mulher ideal”, como passividade e doçura, por exemplo. Esses ideais, condensados em um suposto instinto maternal, estenderiam-se a todas as relações e configurariam uma natureza feminina, uma natureza submissa por excelência. Assim:

O homem procura na mulher o outro como Natureza e como seu semelhante. Mas conhecemos os sentimentos ambivalentes que a Natureza inspira ao homem. Êle a explora, mas ela o esmaga, êle nasce e morre nela; é a fonte de seu ser e o reino que êle submete à sua vontade; uma ganga material em que a alma se encontra presa, e é a realidade suprema; é a contingência e a ideia, a finalidade e a totalidade; é o que se opõe ao Espírito e o próprio espírito. Ora aliada, ora inimiga, se apresenta como o caos tenebroso de que surge a vida, como essa vida, e como o além para o qual tende: a mulher resume a Natureza como Mãe, Esposa, e Ideia. Essas figuras ora se confundem e ora se opõem, e cada uma delas tem dupla face. (BEAUVOIR, 1970, p. 184).

Dessarte, por não obedecer aos padrões estabelecidos, por infringir regras e apresentar um senso de moralidade e ética não convencionais, por demonstrar força, inclusive força física, invadindo assim atributos ditos masculinos, ela é punida não somente com a morte, mas com o desmembramento de seu ser, simbolizado pelo gelo picado.

*La eché en un gran saco de lona y salí a la calle, con la dormida a cuestas. En un restaurante de las afueras la vendí a un cantinero amigo, que inmediatamente empezó a picarla en pequeños trozos, que depositó cuidadosamente en las cubetas donde se enfrían las botellas.*¹⁴ (PAZ, 1976, p. 52).

¹⁴ “Joguei-a em um grande saco de lona e saí à rua com a adormecida nas costas. Em um restaurante dos arredores, vendi-a a um cantineiro amigo, que imediatamente começou a picá-la em pequenos pedaços, que depositou cuidadosamente nos baldes onde se resfriam as garrafas.” (PAZ, 1976, p. 16, tradução nossa).

Neste ponto, cabe mais uma vez a analogia com as observações de Barbara Ehrenreich (2003, p. 15) acerca da mentalidade dos *Freikorps* alemães:

*To the Freikorpsmen, the Reds, like individual women, are a nameless force that seeks to engulf—described over and over as a “flood,” a “tide,” a threat that comes in “waves.” A man must hold himself firm and upright, or be “sucked in” by this impure sea ... All that is rich and various must be smoothed over (to become like the blank facades of fascist architecture); all that is wet and luscious must be dammed up and contained; all that is “exotic” (dark, Jewish) must be eliminated.*¹⁵

Com efeito, ao contrário da onda, explosiva e oscilante, o narrador efetua o ato mortal de violência após um período de reflexão, reforçando assim seu caráter racional, ordenador e pragmático: “*Allá en las montañas, entre los altos pinos y los despeñaderos, respiré el aire frío y fino como un pensamiento de libertad. Al cabo de un mes regresé. Estaba decidido.*”¹⁶ (PAZ, 1976, p. 52).

Percebe-se nesse trecho que, após a descida vertiginosa ao abismo feminino, o herói encontra alívio e clareza racional na subida aos altos cumes montanhosos, onde consegue, enfim, livrar-se do sufocamento causado pela recente experiência com as águas femininas. A liberdade e a possibilidade de respiração são proporcionadas pela elevação física e é, portanto, no retiro nesse espaço de altitude que ele pode, meticulosamente, decidir e planejar o extermínio da personagem feminina.

Após a sucessão de transformações físicas da onda, a modificação final para gelo é particularmente significativa. A perda da fluidez, um dos atributos mais essenciais de sua configuração, é o que permite seu estado momentâneo de impotência e, conseqüentemente, seu assassinio. “*Había hecho tanto frío que encontré sobre el mármol de la chimenea, junto al fuego extinto, una estatua de hielo. No me conmovió su aborrecida belleza.*”¹⁷ (PAZ, 1976, p. 52). Para Bachelard: “Eis, portanto, por que a água é a matéria da morte bela e fiel. Só a água pode dormir conservando sua beleza, só a água pode morrer, imóvel, conservando seus reflexos.” (BACHELARD, 1997, p. 69).

¹⁵ “Para os *Freikorps*, os ‘Vermelhos’, assim como as mulheres individuais, são uma força anônima que deseja engolir – descrita frequentemente como uma ‘inundação’, uma ‘maré’, uma ameaça que vem em ‘ondas’. Um homem deve manter-se firme e ereto, ou ser ‘sugado’ por este mar impuro... Tudo o que é rico e variegado deve ser uniformizado (para se tornar como as fachadas em branco da arquitetura fascista); tudo o que é úmido e suculento deve ser represado e contido; tudo o que é “exótico” (negros, judeus) deve ser eliminado.” (EHRENREICH, 2003, p. 15, tradução nossa).

¹⁶ “Lá nas montanhas, entre os altos pinheiros e os despenhadeiros, respirei o ar frio e fino como um pensamento de liberdade. Ao cabo de um mês retornei. Estava decidido.” (PAZ, 1976, p. 16, tradução nossa).

¹⁷ “Havia feito tanto frio que a encontrei sobre o mármore da chaminé, junto ao fogo extinto, uma estátua de gelo. Não me comoveu sua detestável beleza.” (PAZ, 1976, p. 52, tradução nossa).

É notável a violência que caracteriza a destruição da onda. A forma de sua morte pelo desmembramento e total desarticulação se revela uma punição categórica, passível de aplicação não somente à personagem, mas, emblematicamente, a todo o feminino transgressor e potencialmente perigoso à ordem social e simbólica estabelecida.

O que temos em foco é uma obra de beleza ímpar, em cujo palco se digladiam as dimensões opostas da dicotomia simbólica que sustenta o pensamento mítico e o universo do imaginário humano. O masculino racional e dominador – cujos interesses são postos em perigo pela ameaça do feminino dito intuitivo, mágico, emocional, misterioso e profundamente ligado à natureza – reage em sua defesa de forma impecável e implacável.

O confronto entre as personagens de “*Mi vida con la ola*” parece irremediavelmente tender ao desfecho trágico. Da inicial complementação entre opostos passa-se rapidamente à supremacia de um sobre o outro, alcançada pela violência. Nesse confronto, fica explícita a incompatibilidade de naturezas tão diversas. Malgrado a dinâmica passional que une esse homem e essa mulher – que se traduz em termos de desejo e repulsa, amor e ódio, dureza e fluidez –, em última instância, Paz escava o abismo entre dois mundos: a maleabilidade da onda e a gélida dureza do metal que lhe penetra e esquarteja o corpo congelado.

ROMERO, J. C. G.; RAMÍREZ, M. D. A. The sea, the woman and the fear: the punishment of the feminine transgressor in “*Mi vida con la ola*” by Octavio Paz. *Itinerários*, Araraquara, n. 48, p. 265-280, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT:** *The present work proposes a brief reflection on the configuration of the fantastic female character in the tale “Mi vida con la ola” (1949-50) by Octavio Paz. In view of the mythcritical studies prospect that contemplates the malefic female ancestral aspect, observe the way that they produce the manifestations of the femme fatale, linked to the waters in the narrative. In this way, we will consider the aesthetic composition of the tale focusing on the contribution of the myth as an important reference for the construction of the feminine archetype of the Terrible Mother in the tale.*

■ **KEYWORDS:** *Fantastic literature. Literary archetypes. Mermaid-woman. Octavio Paz.*

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas. Dom Casmurro.** São Paulo: Editora Abril, 1971.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: 1. Fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente**: 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

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

EHRENREICH, Barbara. Foreword. *In*: THEWELEIT, Klaus. **Male fantasies**. Vol. 1: Women, Floods, Bodies, History. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. p. 9-17.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugenio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

HELMREICH, Stefan. The genders of waves. **WSQ: Women's studies quarterly**, The Feminist Press, Nova Iorque, v. 45, n. 1-2, p. 29-51, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Trad. Chaim Samuel Katz, Eginardo Pires; revisão etnológica de Júlio Cezar Melatti. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

PAZ, Octavio. **Eagle or sun? ¿Águila o sol?**. Translated from the Spanish by Eliot Weinberger. New York: New Directions Books, 1976.

PAZ, Octavio. **Itinerario**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

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

