UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Juliana Fragas Figueiredo

**A VOZ DO CORPO E AS INSTÂNCIAS DO NARRAR EM
A AMORTALHADA DE MARÍA LUISA BOMBAL**

**São Paulo/SP
2015**

Juliana Fragas Figueiredo

**A VOZ DO CORPO E AS INSTÂNCIAS DO NARRAR EM
A AMORTALHADA DE MARÍA LUISA BOMBAL**

Dissertação de mestrado tendo em vista a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP. Orientação: professora doutora Aurora Fornoni Bernardini.

**São Paulo/SP
2015**

Dedico este estudo aos meus queridos pais, Cecílio e Maria; à mana (Mariana), minha irmã; à amiga-irmã Kelly Darquea Gemelli; e ao amigo Luiz Mattos. Obrigada por serem tão presentes.

AGRADECIMENTOS

À professora orientadora, dr^a Aurora Fornoni Bernadini, pelos seus ensinamentos;

À família Darquea Gemelli (Rodrigo, Kelly, pequena Antonia e bebê Rodrigo, que crescia ainda na barriga) que me recebeu carinhosamente em Santiago, para que eu pudesse fazer minha pesquisa;

Ao amigo, professor doutor, Ricardo Iannace, pelas conversas sobre literatura e teoria, pela leitura de meu pré-projeto e de meus textos; bem como por suas considerações em minha qualificação, ocorrida em fevereiro de 2014;

À professora doutora Celeste Ribeiro de Sousa por suas considerações na qualificação deste estudo, em fevereiro de 2014.

Aos amigos do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada: Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt, Maria Netta Vancin, Suely Regazzo e Luiz Mattos, que sempre me apoiaram e me encorajaram desde antes de minha entrada na pós-graduação;

À bibliotecária Victoria Paz Muñoz Tamayo, da Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile (Biblioteca Central - Prof. Eugenio Pereira Salas), pela ajuda na busca de obras e sites sobre a autora chilena;

À Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH/USP) e à Biblioteca Central - Prof. Eugenio Pereira Salas (Universidad de Chile), pelo espaço e livros cedidos;

Aos funcionários da Editorial Andrés Bello (Santiago, Chile), que me recebeu e me orientou em novas pesquisas;

Ao professor dr. Almir Aquino Corrêa, professor da UEL, por seus comentários pertinentes.

À amiga Talita Mochiute, estudiosa de Coetzee, e ao amigo dr. Constantino Luz Medeiros, pelas conversas sobre o romance moderno.

À Maria Sílvia Golçalves (Massi), pela revisão textual.

“[...] organizamos uma existência lógica em um poço de mistérios”
María Luisa Bombal

FIGUEIREDO, Juliana Fragas. **A voz do corpo e as instâncias do narrar em *A amortalhada* de María Luisa Bombal**. 2015. Dissertação de mestrado – FFLCH/USP.

RESUMO

Este estudo apresenta a escritora chilena María Luisa Bombal ao cenário da crítica literária brasileira, destacando brevemente suas obras, porém detendo-se em *A amortalhada*, escrita em 1938. Assim, buscar-se-á mostrar alguns recursos recorrentes nesta obra da autora, sobretudo no que tange à(s) voz(es) apresentada(s) no desenvolver-se da narrativa, ou seja, analisar como se dá o discurso. Em particular, na pesquisa, tratar-se-á de ritmo, rima e sinestesias, recursos que contribuem para que a obra seja de uma simbologia, rara e precisa.

Palavras-Chaves: 1. María Luisa Bombal. 2. Vozes na narrativa. 3. Narrador. 4. Discurso. 5. Recursos estilísticos.

FIGUEIREDO, Juliana Fragas. **The voice of the body and instances of narrating in *The shrouded woman* by María Luisa Bombal.** 2015. Postgraduation Work, FFLCH – USP.

ABSTRACT

We intend to introduce this study about Chilean writer María Luisa Bombal's life and work to the scenery of Brazilian literary criticism, trying to analyze more closely *La amortajada* (*The shrouded woman*) (1938) considered extremely important in Chilean and international literary milieu. We will emphasize certain narrative devices like the use of different voices in the discourse, all along the plot, rhythm, rhyme and synesthesia which contribute to the creation of a typical symbology, rare and new.

Keywords: 1. Maria Luisa Bombal. 2. Voices in the narrative. 3. Narrator. 4. Speech. 5. Stylistic resources.

FIGUEIREDO, Juliana Fragas. **La voz del cuerpo y las instancias de narrar en *La amortajada* de María Luisa Bombal**. 2015. Trabajo de posgrado, FFLCH – USP.

RESUMEN

Este estudio consiste en la presentación de la escritora chilena María Luisa Bombal a la escena crítica literaria de Brasil. Demostrando brevemente sus obras, pero centrándose en la adoptada por los críticos como de gran importancia para la escena literaria chilena, *La amortajada*, escrito en 1938. Así, tratará de mostrar algunas de las características recurrentes en esta obra de la autora, especialmente con respecto a la(s) voz(ces) presentada(s) en la narrativa desarrollada, es decir, analizar cómo funcionan en los discursos, en tramas. El desarrollo de la investigación considera la cuestión de ritmo, rima y sinestesia, recursos que contribuyan a la creación de una simbología, rara y precisa.

Palabras clave: 1. María Luisa Bombal. 2. Voces en la narrativa. 3. Narrador. 4. Discurso. 5. Recursos estilísticos.

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Retrato de María Luisa Bombal.....	17
Figura 2: Busto de Bombal em Monumento, centro da cidade de Viña del Mar (Chile).....	18
Figura 3: Bombal e suas irmãs, Loreto e Blanca.....	20
Figura 4: Dedicatória a Oliverio Gironde e Norah Lange.....	23
Figura 5: Bombal e Borges, Chile, 1977.....	23
Figura 6: “María Luisa en el Sur”, pintura de Jorge Larco, Buenos Aires, Argentina, 1931.....	24
Figura 7: “María Luisa en la Estancia”, pintura de Jorge Larco, Buenos Aires, Argentina, 1932.....	25
Figura 8: Bombal e sua filha Brigitte.....	26
Figura 9: María Luisa, seu marido Saint Phalle e a filha do casal: Brigitte, L.A. Califórnia (EUA).	27
Figura 10: Capa de <i>La última niebla</i> , 10 ed., Buenos Aires, Argentina: Editorial Andina, 197-. Ilustração de capa: arquiteto argentino Nicolas Garcia Uriburu, que recebeu o prêmio argentino (Gran Premio Nacional) de pintura em 1968. Prólogo de Amado Alonso.....	32
Figura 11: Capa <i>La amortajada</i> , 1938, Editora Sur, Buenos Aires (Argentina)	33
Figura 12: Capa <i>La amortajada</i> , Editora Andina, Buenos Aires (Argentina)	33
Figura 13: Capa <i>La amortajada</i> , Editorial Andrés Bello, Santiago (Chile)	34
Figura 14: Capa <i>The shrouded woman</i> . Nova Iorque: editora Farrar.	34
Figura 15: Capa <i>A amortalhada</i> , Difel, São Paulo.....	34
Figura 16: Capa <i>La amortajada</i> , Zig-Zag, Santiago (Chile).....	34
Figura 17: Bombal recebendo o prêmio regional, Valparaíso (Chile), jan. 1979.	50

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 MARÍA LUISA BOMBAL: UM ESBOÇO BIOGRÁFICO	17
3 A FICÇÃO E A RECEPÇÃO CRÍTICA DE MARIA LUISA BOMBAL	30
3.1 A ficção	31
3.2 A recepção crítica.....	38
4 A CRISE DO ROMANCE E A DA POESIA MODERNOS	52
5 UMA LEITURA DE <i>A AMORTALHADA</i>	58
5.1 Por suas personagens	62
5.2 Por seus recursos estilísticos.....	73
5.3 Por suas temáticas.....	75
6 A VOZ DO CORPO E AS INSTÂNCIAS DO NARRAR EM <i>A AMORTALHADA</i>	83
6.1 Corpo e vozes da consciência	83
6.2 Gênero, tempo e modos de narrar.....	88
6.3 Tecendo a amortalha, tecendo o discurso	95
7 BREVES APROXIMAÇÕES: ANA MARÍA E IVAN ILITCH	104
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
ANEXOS	123
Anexo 1: A amortalhada lida por Jorge Luis Borges.....	123
Anexo 2: Outras fotos de Bombal	124
Anexo 3: Resenha sobre o filme “Puerta cerrada”	125
Anexo 4: Produções de Bombal	126

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho, intitulado “A voz do corpo e as instâncias do narrar em *A amortalhada*¹ de María Luisa Bombal”, tem como objetivo principal apresentar e discutir a obra da escritora chilena. Desse modo, serão tratadas sua vida, obras e temática, bem como os recursos literários recorrentes em seus textos. A partir daí, os esforços serão concentrados no estudo do segundo romance da autora: *A amortalhada* [título original *La amortajada*], escrito em 1938, tradução (1986) até há pouco tempo única², de Aurora Fornoni Bernardini e Alícia Ferrari del Pardo.

Embora o título da obra de María Luisa Bombal remeta ao campo semântico da morte, o que justificaria uma investigação mais detalhada desse tema, o foco desse trabalho é a relação entre as diversas vozes que se entremesclam no texto literário bombaleano. Assim, analisaremos a voz do corpo que nos fala e como se dão as outras vozes do discurso, salientando a posição do(s) narrador(es) nesta que é considerada pela crítica chilena³ obra maior da autora.

É importante frisar que, além do reconhecimento da crítica chilena, foi, também, com a obra escolhida para análise, que María Luisa Bombal se revelou uma escritora de primeira grandeza não só no Chile, mas também nos EUA. A autora teve obras traduzidas para o inglês, alemão, português, francês, entre outras, tendo escrito também diretamente em inglês, só mais tarde voltando à sua língua materna.

A aceitação enfática da escritora, mesmo depois de ela ter vivido por muitos anos fora do Chile (10 anos na França; 8 na Argentina; e 30 nos EUA), o que fez com que muitos não a considerassem como escritora chilena, se dá por sua narrativa possibilitar a reflexão sobre nossa efemeridade no mundo – cumprindo aquilo que Umberto Eco em “A literatura contra o efêmero” (2001), por exemplo, coloca como fundamental para um clássico: fazer com que aceitemos a morte, o destino de todos.

¹ Mortalha: “Vestidura em que se envolve o cadáver que vai ser sepultado”, como consta na *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. 17, Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, p. 916.

² A Cosac Naify lançou em 2013 em uma só edição a obra *A última névoa e A amortalhada*, tradução feita pela professora da USP, Laura Janina Hosiasson.

³ Amado Alonso, Enrique Lafourcade, Ibáñez Langlois, Guzmán Cruchaga, Fernando Durán, Arturo Prat Echaurren, Manuel Peña, Victoria Pueyrredón, entre outros.

Assim, *A amortalhada*, bem como outras obras que serão mencionadas a título de comparação⁴, enriquece a experiência humana não por tratar o tema da morte, todavia por nos possibilitar uma experiência de morte – experiência virtual, que só a arte é capaz de nos proporcionar. Virtual, no sentido de que as obras literárias são produzidas a partir de fragmentos da realidade e não da realidade em si; ainda assim, paradoxalmente, representam o todo articulado. Uma obra é elaborada a partir do real; este, sendo captado e transferido para o texto, já não é mais “o” real e, sim, ficção. E, mesmo sendo partículas de realidade, a ficção é capaz de agir sobre nós, leitores, de forma tão “mágica”, tão crível, que tomamos a obra como expressão do real e não como fragmento ou partícula da realidade⁵.

Nesse sentido, de acordo com Zolkovskij, a literatura é um amplificador: “Che cos’è un amplificatore? In termini generali è un congegno che riceve qualcosa in piccola quantità e lo emette quindi immutato in grande quantità [...] cosicché l’amplificazione produce un effetto magico” (1969, p. 94)⁶.

Em se tratando da análise proposta para *A amortalhada*, far-se-á necessário entender a voz do corpo que fala e que dá espaço para outras vozes também falarem. Assim, será feita uma abordagem sobre a forma de narrar, bem como sobre os narradores, isto passando *por* ideias levantadas pelo estudioso alemão Theodor W. Adorno⁷, segundo o qual o romance deveria se concentrar naquilo de que não se pode dar conta por meio do relato. O crítico alemão aponta a era moderna como incapaz de uma totalidade épica⁸; desse modo, o romance seria a forma específica da era burguesa, a era da fragmentação, do desencantamento do mundo.⁹

⁴ *A morte de Iván Ilitch* (1886), de Liev Tolstói, bem como outras obras de María Luisa Bombal: *La última niebla* (1934), *Las islas nuevas* (fev.1939) e *El árbol* (set. 1939).

⁵ ZOLKOVSKIJ, A. K. “Dell’ amplificazione”. In: *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, editado por Remo Faccani e Umberto Eco, v. L, Milano: Valentino Bompiani, 1969.

⁶ “O que é um amplificador? Em termos gerais, é aquilo que recebe algo em pequena quantidade e o emite, sem mudá-lo, em grande quantidade [...], de modo que a amplificação produz um efeito mágico” (tradução nossa).

⁷ Crítico alemão de quem consideramos *Teoria estética. Arte e comunicação*, tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982 e também *Notas de literatura I*, tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2008. p. 55-63 (Coleção Espírito Crítico).

⁸ “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*, tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2008 (Coleção Espírito Crítico).

⁹ Ideia compartilhada também por outros teóricos da Escola de Frankfurt, denominada como “Entzauberung der Welt”, como: Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Friedrich Pollock, Erich Fromm, Fritz Belleville, Henryk Grossmann, Georg Lukács, Jürgen Habermas, entre outros.

Walter Benjamin¹⁰, não diferentemente, relaciona o narrador e o romance, como que em crise, uma narrativa que não ocorre mais, principalmente após o advento das Guerras do século XX, portanto, uma narrativa emudecida. Nesse sentido, Benjamin delineia a incapacidade do homem pós-moderno de sair de si e entrar na narrativa do mundo, apontando o sintoma de um mal-estar da civilização (como diria Freud), de um corpo universal mutilado e mudo. Portanto, ambos os pensadores, Adorno e Benjamin integram uma visão negativa da modernidade.

Desse modo, procurar-se-á mostrar como María Luisa Bombal foi feliz ao abordar esse homem desencantado com o mundo, como delineado por Adorno e Benjamin. Jorge Luis Borges¹¹, crítico e amigo de Bombal, e também a tradutora de *A amortalhada* para o português, Aurora F. Bernardini, apontam como ela, Bombal, consegue narrar exatamente aquilo levantado por Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo”: consegue se concentrar no impossível, no “inenarrável”. Suas personagens, tão desencantadas e fragmentadas, conseguem, numa espécie de mosaico, se (re)estruturarem neste mundo, conseguem falar/narrar.

E, apesar de parecer verdadeiramente uma “tarefa de Sísifo”, ou seja, uma tarefa sem fim, esta análise busca compreender como a narradora principal e os demais narradores constituem um discurso múltiplo e uno ao mesmo tempo. Discurso que possibilita a constituição do “eu” a partir do outro, de modo que a protagonista Ana María tem um pouco de cada um daqueles que passaram por sua vida – que ganham a voz¹² em determinados momentos da narrativa: o amor da infância, a irmã, o marido, os filhos, etc. Embora seja um clichê, é como se cada pessoa que passasse por ela, deixasse um pouco dela em Ana María, assim como também provavelmente Ana María tenha deixado um pouco de seu “eu” nos outros protagonistas. O discurso de nossa personagem amortalhada só é possível porque há o dos outros – não amortalhados – que fazem como que sua fala prevaleça.

¹⁰ “A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin” e “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política, v. 1, 4. ed., tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

¹¹ Ver Anexo 1 – “*A amortalhada* lida por Jorge Luis Borges”.

¹² As vozes presentes colaboram para a metalinguagem existente, uma vez que o ato de narrar, na obra analisada, está estritamente ligado à feitura da mortalha da narradora, estando intimamente relacionada a seu viver, como veremos no capítulo “Tecendo a mortalha, tecendo o discurso”.

A pesquisa buscará igualmente observar as diversas instâncias do narrar, ou seja, quando nos damos conta de que as formas usadas pela autora, em sua linguagem, se transformam em prosa poética. Assim, cabe-nos analisar quanto importante é esta poética para a estética alcançada pela escritora; são sons que se combinam, não à toa, mas para dar forma ao dito, fazendo da realidade fictícia algo mais sensível. A poesia da obra será estudada considerando-se a crítica chilena da época em que a obra foi escrita. Serão apreciados estudos de Amado Alonso (*Materia y forma en poesia*), Andrea Zúñiga Castro (*Acerca del lenguaje poético de María Luisa Bombal*) e Lúcia Guerra (*María Luisa Bombal: género y escritura como una problematización de “lo femenino” en la estética vanguardista*), entre outros (ver “Sobre María Luisa Bombal” in Referências Bibliográficas).

Com esse propósito, o trabalho constará dos seguintes capítulos: “María Luisa Bombal: um esboço biográfico”, em que será relatada a história de vida da escritora, os lugares onde ela morou, os amigos que fez; portanto, o foco será a vida pessoal dela. Já em “A ficção e a recepção crítica de María Luisa Bombal”, apontaremos cronologicamente as obras da autora, apresentando breves resumos e particularidades destas a fim de que o leitor passe a conhecê-las, bem como tome conhecimento de seus temas e recursos. Ainda apontaremos como estas obras (em especial a *A amortalhada*) foram recebidas pelo público.

Em “A crise do romance e da poesia modernos” procurar-se-á mostrar o sujeito moderno em crise. Sabendo-se assim, este sujeito busca, por meio tanto do romance quanto da poesia, se perder nestes para se “refazer”. Serão consideradas, assim, as ideias contidas em “O sujeito lírico fora de si”, de Michel Collot, “‘Responda cadáver’: o discurso da crise na poesia moderna”, de Marcos Siscar, e “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, de Claudio Magris.

No capítulo “Uma leitura de *A amortalhada*”, faremos a paráfrase e leitura pessoal da obra. Leitura esta tendo como base: i) os personagens “principais”: os filhos da protagonista (Anita, Alberto e Fred) e os homens com quem esta havia se relacionado (Ricardo, Antônio e Fernando); ii) os recursos estilísticos, como: voz a uma velada, a natureza se mesclando e reforçando os estados e sentimentos das personagens; e por fim iii) as temáticas: amor (ou falta dele), prazer e morte como revelação e renascimento.

Já a “A voz do corpo e as instâncias do narrar em *A amortalhada*” será subdividido em três: “Corpo e vozes da consciência”, “Gênero, tempo e modos de narrar” e “Tecendo a mortalha, tecendo o discurso”.

No subcapítulo “Corpo e vozes da consciência”, trataremos (i) das vozes tensionadas e, por isso, também “perdidas”, daí a necessidade de serem resgatadas (estudos de Paul Valéry sobre as vozes na narrativa que serão confrontados com os de Philippe Willemart e John Langshaw Austin); (ii) da questão do tempo, presente no *leitmotiv* e vagueado por lembranças enquanto outros tempos, o do velório e do sepultamento, acontecem; e (iii) do narrar, que acontece nos desdobramentos da atuação da protagonista (estudos sobre o narrar, de Michel Collot, Marcos Siscar e Viveiros de Castro), que parece tecer, com o fio da vida, sua mortalha.

No subcapítulo “Gênero, tempo e modos de narrar” será discutida a prosa poética, o ritmo, a temática, ou seja, a linguagem explorada para se conseguir dela múltiplos sentidos e encaixe perfeito no ritmo da narrativa.

Já no subcapítulo “Tecendo a mortalha, tecendo o discurso” será analisada a rememoração enquanto elaboração do discurso, enquanto elaboração da mortalha, bem como a contribuição da fusão de vozes para a aceitação deste discurso.

No capítulo “Breves aproximações: Ana María e Ilitch”, faz-se uma leitura em paralelo dos narradores de *A amortalhada* (1938) com o de *A morte de Iván Ilitch* (Tolstói, 1886), apontando o que têm de comum e reforçando as diferenças. Para tal, serão consideradas as questões sobre forma e narrador à luz de Adorno¹³.

Vale ainda ressaltar que as citações referentes à obra *A amortalhada* se subsidiarão de *Obras completas*, publicada no Chile (Editora Zig-Zag, 2010)¹⁴, enquanto que as notas de rodapé destas serão utilizadas da versão brasileira¹⁵, tradução feita pela professora Aurora Fornoni Bernardini e por Alicia Ferrari del Pardo.

¹³ *Notas de literatura I*, op. cit.

¹⁴ BOMBAL, María Luisa. *María Luisa Bombal. Obras completas*. (índice del tomo 2: testimonio autobiográfico, La amortajada, El árbol, Cartas y Entrevistas). Santiago, Chile: Zig-Zag, 2010 (Colección Viento Joven).

¹⁵ BOMBAL, María Luisa. *Amortalhada*, tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Alicia Ferrari del Pardo. São Paulo: DIFEL, 1986.

Quanto às críticas à autora, estão todas em espanhol ou inglês, por não existirem ainda materiais em português. As traduções, nossas, também estarão em notas de rodapé. Todo material crítico foi adquirido em faculdades (Universidad de Chile e PUC de Santiago, Chile), museus e livrarias, em Santiago, Viña del Mar e Val Paraiso, cidades chilenas onde a autora viveu por algum tempo.

Dos materiais consultados e das análises realizadas, pode-se extrair que é legítima a afirmação de Bombal: na vida como na literatura “há criação de estruturas ‘sólidas’ em terreno arenoso”. E, se “organizamos uma existência lógica em um poço de mistérios”¹⁶, analisemos estes!

¹⁶ Como salientava Bombal em entrevista a Lúcia Guerra.

2 MARÍA LUISA BOMBAL: UM ESBOÇO BIOGRÁFICO

A menina alegre e de olhos tristes: María Luisa Bombal (ver Figura 1) - como mencionou Sara Vial em entrevista a Juan Carlos Ramírez¹⁷ –, era a filha mais velha de Blanca Anthes Precht e Martín Bombal Videla, nasceu no Paseo Monterrey (Avenida Agua Santa), cidade de Viña del Mar, onde, hoje, há um monumento em homenagem à autora (ver Figura 2) que nascera ali, na penúltima casa, de número 56; isso foi no dia 8 de junho de 1910.

Figura 1: Retrato de María Luisa Bombal.

Fonte: Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile.
Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3597.html#imagenes>. Acesso em: 8 out. 2013.

¹⁷ “Sara Vial recuerda a su amiga María Luisa Bombal: ‘sufrió muchísimo, por eso bebía’”. In: *La segunda* online, cad. Espectáculos. 27 dez. 2011. Disponível em: <http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2011/12/708061/sara-vial-recuerda-a-su-amiga-maria-luisa-bombal-sufrio-muchisimo-por-eso-bebia#>>. Acesso em: 3 ago. 2013.

Figura 2: Busto de Bombal em Monumento, centro da cidade de Viña del Mar (Chile).

Fonte:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADDa_Luisa_Bombal>. Acesso em: 8 out. 2013.

Os Anthes eram huguenotes calvinistas, de origem francesa; como estes [huguenotes] eram perseguidos, passaram a viver em Hamburgo, Alemanha. Daí Don Fedor Anthes von Wiegand (pai de Blanca e, portanto, avô de María Luisa Bombal) foi para o Chile quando estava recém-casado com Emilia Precht García, filha do cônsul geral da Alemanha em Santiago [don Johanes Heinrich Precht]. Assim, von Wiegand ocupando um alto cargo em empresa de produtos químicos se instalou com a esposa em Valparaíso. Dos setes filhos, Blanca era a quarta¹⁸.

A família do pai de Bombal tem origem em Limoges, França. Os primeiros a chegarem a terras sul-americanas se instalaram na Argentina, alguns em Buenos Aires, outros em Mendoza. O bisavô, Pedro Bombal Ugarte, fugindo da tirania Rosas, foi para o Chile e logo se casou com a santiaguina Antonia Videla Guzmán (1842). Dentre os filhos que tiveram: Antonio Bombal Videla, foi o avô de María Luisa Bombal. Sobre este, a escritora comenta: “El personaje de mi novela *La*

¹⁸ Margarita, Oscar, Alejandro, Blanca, Antonieta, Elvira e Elisa.

amortajada lleva el nombre de Antonio en homenaje a mi mencionado abuelo don Antonio Bombal Videla” (GLICO, 1985, p. 18)¹⁹. Antonio Bombal Videla se casa em 1870 com María Luisa Videla Correas. A avó morreu quando o filho Martín²⁰ (pai de María Luisa Bombal) tinha 7 anos. Sabe-se que nossa escritora era a preferida do pai.

Martín Bombal foi corretor da Bolsa de Comércio; era grande leitor, amante da boa música e contribuiu para que óperas chegassem à cidade de Valparaíso, onde morava. Conhecido por seus amigos de clube (tinha o hábito do jogo) como homem de riso fácil, um cavalheiro bem apessoado, alto, corpulento, amável; sempre bem vestido e perfumado.

Daí a inspiração de María Luisa a pôr na boca de Ana María em resposta ao pai, quando perguntada se se recordava de sua mãe, em *A amortahada*:

___ Claro está que me acuerdo, papá.
 ___ ¿Era linda, verdad? ¿Tú la querías?
 ___ Sí, la quería.
 ___ ¿Y por qué la querías? – había insistido él un día
 Cándidamente ella había contestado:
 ___ Porque llevaba siempre un velito atado alrededor del sombrero y tenía tan rico olor (BOMBAL, 2010, p. 56).²¹

Vale ressaltar que María Luisa Bombal, em sua Declaração-testamento, de acordo com Ágata Gligo, diz que, apesar de nunca ter conhecido sua avó, recordava-se desta por inúmeras fotografias em que aparecia sorrindo e usando um véu preso ao chapéu. Tal lembrança, somada ao cheiro de água de colônia de seu pai marca a ausência deste e a homenagem a ele nas páginas de *A amortahada* (GLIGO, 1985, p. 20). O pai de Bombal faleceu aos 41 anos, por problemas do coração e enfisema pulmonar, quando ela tinha apenas 9 anos.

¹⁹ Declaração-testamento feita por María Luisa Bombal, Santiago, em 14 de novembro de 1975; também consta em BOMBAL, 2010, op. cit.

²⁰ Dos filhos de Antonio Bombal Videla e María Luisa Videla Correas: Juan, Luis, Martín, Elcira e Carlos.

²¹ “___ Claro que me lembro, papai.

___ Era linda, não é verdade? Você a amava?

___ Sim, amava-a.

___ Por que a amava? – insistira ele, um dia.

Candidamente, ela respondera:

___ Porque tinha sempre um veuzinho preso ao chapéu e porque tinha um perfume tão bom” (BOMBAL, 1986, p. 22)

Assim, a senhora Blanca Anthes Precht mudou-se com as filhas (María Luisa Bombal e as gêmeas Loreto e Blanca Bombal) para uma casa maior, ainda na cidade de Viña, agora na rua Montaña, para poder também viver com seu pai, Don Fedor von Wiegand, que estava sozinho fazia já algum tempo, pois a senhora Emilia Precht García tinha se mudado para Berlim com a filha Elisa, depois do suicídio do filho Oscar. Da casa maior de Viña del Mar, Blanca e filhas foram viver em Paris.

Na capital francesa, Bombal, agora com 13 anos, e suas irmãs Loreto e Blanca (gêmeas não idênticas, ver Figura 3) estudaram no Convento de Notre Dame de l'Assomption. Já sabiam falar francês, pois em Viña del Mar o colégio era regido por freiras francesas.

Figura 3: Bombal e suas irmãs, Loreto e Blanca.

Fonte: Museu Virtual María Luisa Bombal, in <https://sites.google.com/site/marialuisabombal/museo-virtualmarialuisabombal>. Acesso em: 10 out. 2013.

As irmãs, um ano mais novas, pensavam que Bombal tinha o desejo de ser freira, o que, para elas, explicaria a quantidade de imagens religiosas na

cabeceira da cama da irmã. Em *A amortalhada*, Bombal parece contrariar as irmãs ao explicar o acúmulo destas:

Si en la sacristía empleaba todo mi dinero en comprar estampas era porque me regocijaban las alas blancas y espumosas de los ángeles, y porque, a menudo, los ángeles se parecían a nuestras primas mayores, las que tenían novios, iban a bailes y se ponían brillantes en el pelo (BOMBAL, 2010, p. 59).²²

Vive em Paris de 1923 a 1926. A mãe de Bombal trabalha com exportação de vestidos de alta costura, Coco Chanel, Lucien Lelong e Jean Patou. Ganha muito dinheiro e investe na educação das meninas. Em Paris, Bombal se apaixona, pela primeira vez; o amado era o escritor espanhol Fernando Ortiz Echagüe que possivelmente se tornou o amigo confidente em *A amortalhada*. As irmãs zombavam dela, pois diziam que ele tinha idade para ser pai delas e que ele não gostava de colegiais. Bombal sofria assim com seu primeiro amor. Nesta época também escreveu sua primeira obra, uma peça teatral que, segundo a autora, era melodramática. Certo é que os amigos escritores da senhora Blanca, como Ricardo Güiraldes (que coincidentemente é o nome dado a seu amor de infância na obra *A amortalhada*), a leram com espanto, e dali em diante só a chamavam de “colega”.

De 1927 para 1928 troca de colégio para poder fazer a prova de bacharelado, pois os exames feitos pelos colégios particulares não eram aceitos pelo Estado. Na nova escola, “Cours La Bruyère” aprendeu filosofia e repetia que o lógico era o melhor, isto considerando os três meios de crer de Pascal: razão, costume e inspiração.

Mais tarde, quando a família Anthes volta para o Chile, vai desfalcada, pois Bombal ainda permaneceu na Europa; tinha sido aprovada no curso de bacharelado da Faculdade de Letras da Sorbonne. Permaneceu sob tutela de seus tios: José Eyzaguirre e Juanita del Carril. Na faculdade se destaca e chega a ficar em primeiro lugar em um concurso de contos. No segundo ano, para ser aprovada, apresenta tese sobre vida e obra de Prosper Mérimée.

²² “Se eu gastava todo meu dinheiro na sacristia, para comprar santinhos, era porque me encantavam as asas brancas e espumosas dos anjos e porque, muitas vezes, os anjos se pareciam com nossas primas mais velhas, que tinham noivos, iam a festas e punham enfeites em seus cabelos” (BOMBAL, 1986, p. 24).

Também na faculdade, participa, às escondidas²³, de um grupo de teatro; mulher em grupo teatral era mal vista pela sociedade. Em uma de suas apresentações, seus tutores, sentados na terceira fila, a reconhecem. Desse modo, é denunciada à mãe, que fica também sabendo do abandono das disciplinas de literatura espanhola e literatura comparada. A filha tinha recebido o diploma em literatura francesa, mas estava longe de completar as disciplinas do curso. A senhora Blanca não hesitou, mandou a filha retornar ao Chile. Mal adivinharia María Luisa Bombal os sabores e dissabores desse seu retorno.

Em seu regresso, conhece o amigo de sua irmã, Eulogio Sánchez, por quem fica perdidamente apaixonada. Vivem um caso. Porém ele não queria mudar sua vida por ela; María Luisa só se dá conta disto quando ele, de repente, aparece com uma noiva (Clara), o que deixa Bombal cega de estupor. Nesse estado, ela atira contra si mesma; a marca da bala em seu ombro esquerdo será futuramente retratada como o problema de sua personagem Yolanda, em *Las islas nuevas* (1939).

Viveu intensamente o seu amor e não fora correspondida. Em setembro de 1933, muda-se para Buenos Aires, hospeda-se na casa de Pablo Neruda e esposa, Maruca Hagennar, e com o escritor participa de uma extensa atividade cultural. E é bem ali, na cozinha de Neruda, que escreve sua primeira novela *La última niebla* (1935)²⁴, enquanto o cônsul Neruda escrevia sua *Residencia en la tierra* (1935). Também lá teve a ideia de escrever *A amortilhada* depois de um pesadelo em que via os pés de um morto, somente os pés - contava María Luisa Bombal, mais tarde.

Graças à amizade com Neruda fez tantas outras, como com: Gabriela Mistral (que chamava Bombal de “Chiquita”), Federico Garcia Lorca, o casal Oliverio Gironde e Norah Lange (a estes, seus editores, dedica seu primeiro livro – ver Figura 4), a Raúl González Tuñón, Alfonsina Storni, Jorge Luis Borges (ver Figura 5 – quando este a visitou no Chile), entre outros do “Grupo Florida”.

²³ Também às escondidas estava lá, na época conhecido por Dominique, já que a família o supunha estudante de medicina, o hoje considerado um dos maiores atores do cinema francês – Jean-Louis Barrault.

²⁴ Com ilustrações de Jorge Larco, primeiro marido de Bombal.

Figura 4: Dedicatória a Oliverio Gironde e Norah Lange

Figura 5: Bombal e Borges, Chile, 1977.

Fonte: <http://www.lettras.s5.com/bombal150102.htm>.
Acesso em: 10 out. 2013.

Conhece também Alfonso Reyes, Luigi Pirandello, Victoria Ocampo (que mais tarde seria sua editora), também Isabel Velasco, María Urzúa e Sara Vial²⁵. Muitos destes personagens ajudaram Bombal em momentos difíceis, principalmente nos problemas com relação à bebida.

Em junho de 1935, casa-se com o amigo, pintor e decorador Jorge Larco, que a retratou algumas vezes (ver Figuras 6 e 7). Casamento por acordo, pois ele era homossexual; para Bombal o matrimônio era uma meta. Mas a vida dupla do marido a fazia se sentir humilhada e assim acabaram com o relacionamento em janeiro de 1937. Publica, em 1938, pela revista Sur (Buenos Aires), dirigida por Victoria Ocampo, sua segunda obra: *La amortajada*, fonte de

²⁵ GLIGO, Agata. *María Luisa* (Sobre la vida de María Luisa Bombal), 2. ed., Santiago: Editorial Andrés Bello, 1985.

nosso estudo. Chega a namorar Carlos Magnani, 62 anos mais velho que ela; pensa em se casar com ele, mas, 15 dias depois, quando ela já estava de volta ao Chile (1940), para sua surpresa, fica sabendo que ele se casara com outra – mais uma frustração para Bombal.

Figura 6: “María Luisa en el Sur”, pintura de Jorge Larco, Buenos Aires, Argentina, 1931.

Fonte: <http://magosdeamerica.galeon.com/aficiones756853.html>. Acesso em: 23 ago. 2013.

Figura 7: “María Luisa en la Estancia”, pintura de Jorge Larco, Buenos Aires, Argentina, 1932.

Fonte: <http://magosdeamerica.galeon.com/aficiones756853.html>. Acesso em: 23 ago. 2013.

Considerando Eulogio Sánchez o grande problema de sua vida amorosa, ela, em janeiro de 1941, dispara contra ele; chega a ser presa, mas é solta, em outubro, pelo fato dele não ter morrido e porque o advogado de Bombal convenceu o júri de que ela sofria de distúrbios mentais. Certo é que ela se arrependeu e só comentou o caso anos mais tarde. Em 1942 recebe o “Prêmio Municipal de Novela” por *La amortajada*.

Em tempos nova-iorquinos, conheceu Sherwood Anderson²⁶, e também Erskine Caldwell²⁷. Para a autora Nova Iorque era melhor do que a Europa, sua impressão era que os norte-americanos haviam rejuvenescido o velho espírito europeu. Mais tarde, porém, ela haveria de modificar essa impressão.

Em 1944, já morando nos Estados Unidos, trabalhando com publicidade e dublagem²⁸ de filmes espanhóis, encontra o grande amor de sua vida, Rafael de Saint Phalle. Em 1º de abril, em Stanford (Connecticut), casa-se grávida e em novembro dá à luz a sua única filha – Brigitte Phalle²⁹ (ver Figura 8), nome inglês

²⁶ Escreveu *Beyond desire* (1932), *Death in the woods and other stories* (1933), *Puzzled America* (1935) e *Kit Brandon* (1936).

²⁷ Escreveu *American earth* (*Frenesi de verão*, Brasil); *Tobacco road* (*A estrada do Tabaco*, Brasil e Portugal); e *God's little acre* (*Pequeno rincão de Deus*, Brasil).

²⁸ Dublou a atriz Judy Garland no filme “The clock”, EUA, 1945, dirigido por Vincent Minelli.

²⁹ Relação conturbada, talvez por não aceitar a opção sexual da filha, e esta, as bebidas da mãe. Disponível em: <<http://www.genealogiachilenaenred.cl/gcr/IndividualPage.aspx?ID=169606>>. Acesso em: nov. 2014.

de sua protagonista Brígida, do conto “El árbol” (1939). O casal viveu junto por 27 anos. Com a morte do marido, em 1969, Bombal se muda para Buenos Aires e em agosto de 1973, definitivamente volta para o Chile.

Figura 8: Bombal e sua filha Brigitte

Fonte: Slideshare [Alemanha, sem autor e sem data]

Sabe-se que mãe e filha tiveram relacionamento cortado quando Brigitte ainda era adolescente. A filha não chegou a ir ao enterro da mãe, em Santiago, e não mantém relação com a família materna. Em rara entrevista, Brigitte conta a Lúcia Guerra ter lido as obras da mãe só mais tarde e que não fora nada fácil ser filha de Bombal, pois esta bebia e não cuidava dela como deveria.

A morte do marido (ver Figura 9) contribuiu para que Bombal se entregasse mais e mais à bebida. Até que foi internada por doença hepática no Hospital Salvador, em Santiago, onde veio a falecer em 6 maio de 1980.

Figura 9: María Luisa, seu marido Saint Phalle e a filha do casal: Brigitte, L.A. Califórnia (EUA).

Fonte: <http://jovencitoseptimoarte.blogspot.com.br/2005/09/12-los-escriitores-en-hollywood.html>. Acesso em 7 nov. 2014.

Segundo Sara Vial³⁰, o dom de Bombal era fazer amigos, e assim aconteceu mesmo depois de sua morte. Tantos outros críticos se renderam a ela e a homenagearam. Fez amizade com Enrique Lafourcade, Ibáñez Langlois, Guzmán Cruchaga, Fernando Durán, Arturo Prat Echaurren, Manuel Peña, Victoria Pueyrredón, Selma Lagerlöf, Willa Cather, entre outros críticos e escritores.

Para finalizarmos a história de vida da autora, não podemos deixar de mencionar duas de suas paixões: literatura e música. A literatura esteve presente desde a infância: ela gostava de ler e também de escrever. Aos 8 anos ganhou de seus pais, um caderno só para registrar seus escritos, ali foram registrados seus primeiros poemas “Los copihues³¹ blancos”, “El canario”, “La noche”, “La golondrina”³² (BOMBAL, 2010, p. 181). Já a paixão pela música, tão presente e

³⁰ Em “María Luisa Bombal: A lo que temo es al olvido” (entrevista a Sara Vial). Disponível em: in <<http://www.letras.s5.com/bombal36.htm>>. Acesso em: maio 2013.

³¹ Copihues: flor nacional do Chile.

³² “Os Copihues Brancos”, “O canário”, “A noite”, “A andorinha” (tradução nossa; nenhum publicado).

citada em suas obras, vem tanto do pai, como também da mãe, que amava especialmente Wagner, e que passou a ser também paixão de María Luisa Bombal.

Seu primeiro poema, “Los copihues blancos”, foi criticado pelo seu tio Roberto, que, segundo Bombal, leu e lhe perguntou por que não havia escrito sobre “los copihues rojos que eran menos aburridos” [os copihues vermelhos que eram menos chatos]. Certo é que o tio pouco entendia de literatura, pois, os que entendiam, já haviam reconhecido na pequena Bombal uma escritora.

Sara Vial³³ comenta que quando perguntavam a Bombal quais autores e livros a influenciaram, de pronto respondia: “el escritor noruego Knut Hamsun y su obra *Victoria*”³⁴ (1898), tragédia romântica, que trata de desencontros. Ademais, às leituras de infância acrescenta-se Hans Christian Andersen e sua história da sereia apaixonada por um homem da terra (amor impossível), que para ter a aparência de mulher dá em troca sua voz; e Goethe com a história de Werther, que mantinha paixão profunda por Charlotte, em *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774).

Em entrevista concedida a Germán Ewart (pseudônimo de Hans Ehrmann)³⁵, Bombal declara: “Es [Andersen] un mago de la palabra. Se le cree escritor para niños, pero no es así. Aún lo releo todos los años” (apud BOMBAL, 2010, p. 181)³⁶.

Em Paris, aos 13 anos, lia os clássicos franceses. Sobretudo amava as tragédias, como as de Corneille³⁷; lia também os livros de Paul Bourget³⁸ e *La peur de vivre*, de Henri Bordeaux, bem como, clandestinamente, lia novelas de M. Delly³⁹. Na lista ainda havia Balzac, Flaubert e Stendhal (GLIGO, 1985). Porém,

³³ Em “María Luisa Bombal: A lo que temo es al olvido” (obra citada).

³⁴ “o escritor norueguês Knut Hamsun e sua obra *Victoria*” (tradução nossa). Hamsun nasceu na Áustria, mas foi criado no Chile; considerado um dos principais críticos de cinema e de teatro do Chile na segunda metade do século XX.

³⁵ “Retratos: María Luisa Bombal”, *El Mercurio*, Santiago, 18 fev. 1962. Entrevista também em BOMBAL, 2010, p. 180.

³⁶ “É uma mago da palavra. Creem que é escritor infantil, mas não é assim. Eu o releio todos os anos” (tradução nossa).

³⁷ Dramaturgo francês, suas principais obras: *O Cid* (1636) e *Horace* (1641)

³⁸ Romancista e crítico literário francês. Romances de análise psicológica, como *Cruelle Énigme* (1885), *André Cornélis* (1887) - contra o Naturalismo. Depois, os de carácter moral, como *Le Disciple* (1889) e *Cosmopolis* (1892). Outros ainda de viés católico e tradicionalista: *L'Étape* (1902), *Un Divorce* (1904) e *Le Sens de la Mort* (1915).

³⁹ M. Delly foi o pseudônimo do casal de irmãos Frédéric Henri Petitjean de la Rosière (*Vannes*, 1870 – *Versailles*, 1949) e Jeanne Marie Henriette Petitjean de la Rosière (*Avinhão*, 1875 – *Versailles*, 1947), escritores franceses. Juntos, os irmãos publicaram mais de uma centena de livros.

reconhece que a maior influência, neste período em que viveu na França, foi a da prosa de Prosper Mérimée, tema de seu trabalho de conclusão de um curso na Faculdade de Letras (Sorbonne). O uso da forma merimeriana lhe rendeu, por parte de Neruda, o apelido de “madame Mérimée” (a chamava também de Mangosta⁴⁰, “abeja de fuego”). Na cidade luz, ainda há de se comentar que o bairro Passy, onde moravam, ficava a poucos passos da rua Hamelin (onde um ano antes de se mudarem para Paris morrera Proust) (GLIGO, 1985, p 36).

No que se refere à música, em *El árbol* lê-se: “Un oleaje bulle, bulle muy lejano, murmura como un mar de hojas. ¿Es Beethoven?” (1939, p. 114); “Y Mozart la lleva, en efecto” (1939 p. 109); e em *Las islas nuevas* “Sin saber por qué se levanta y echa a andar hacia esa nota que a lo lejos repiquetea sin cesar, como una llamada” (1939, p. 145)⁴¹.

Literatura e música, evidentemente, chamaria a atenção dos críticos, que logo vão comprovar a musicalidade de sua obra. Inúmeras vezes a própria Bombal, em entrevistas ou rodas de amigos, salientara a importância do ritmo para sua escrita. Uma palavra deve se encaixar com as outras justamente para que haja uma composição harmônica⁴².

Para saber um pouco mais da autora, pode-se consultar a obra de Ágata Gligo sobre a vida da escritora (ver Bibliografia). Há de se considerar ainda que a vida da outra foi muito bem contada no filme “Bombal”⁴³ (2012), dirigido por Marcelo Ferrari e roteiro de Paula del Fierro (ver *link* na Webgrafia).

⁴⁰ Porque Bombal lembrava o pequeno animal que ele tivera e que o seguia para tudo que é lado. Em português: mangusto.

⁴¹ Respectivamente: “Uma onda se agita, se agita muito distante, murmura como um mar de folhas. É Beethoven?”; “E Mozart a leva de fato”; e “Sem saber porque se levanta e caminha em direção a essa nota, que à distância toca constantemente, como uma campainha” (tradução nossa).

⁴² A respeito disso, mais detalhado, vide subcapítulo: “3.2 A recepção crítica”.

⁴³ No elenco: Marcelo Alonso, Blanca Lewis, Alejandro Goi e Delfina Guzmán.

3 A FICÇÃO E A RECEPÇÃO CRÍTICA DE MARIA LUISA BOMBAL

A escritora não possui produção literária tão extensa como poderia se esperar; como seu público e crítica desejavam. Diversas vezes declarara em entrevistas não ser a escrita, para ela, uma tarefa simples. Ao contrário, bastante árdua, pois cada palavra escolhida não poderia nem mesmo ser substituída por um sinônimo, era escolhida “a dedo”. A preferida tinha o papel de combinar-se com as demais e dar ritmo à frase. Muitas vezes, fazia-se necessário cortar aqui e ali até que o texto ganhasse a forma desejada. Finalizar um texto significava passá-lo pelo crivo de seu próprio senso crítico, talvez o mais severo de todos os críticos.

Quanto a este penar ao escrever, comenta a escritora a Germán Ewart:

Siempre me ha costado mucho escribir. No soy de aquellos para quienes el escribir es una fuente de felicidad. Lo difícil para mí no es concebir una obra, sino construir y elaborarla: el trabajo de precisión. Para mí, el goce está en sentir un libro y fijarlo con notas. Lo siento terminado dentro de mí. Lo que me hastía es escribirlo. Si no tengo un trago al lado, ese trabajo me abruma (BOMBAL, 2010, p. 191)⁴⁴

Contava a Ewart⁴⁵, ainda, que tudo era motivo para desviá-la da tarefa de escrever: punha música, falava por horas ao telefone, escrevia cartas; motivos estes os quais fizeram seu marido cortar o telefone por seis meses para que assim ela pudesse escrever *El canceller* (1954). E se lhe perguntavam por que escrevia se tão custosa era a tarefa, de pronto respondia que era a única coisa que sabia fazer.

A curta produção lhe rendeu muitas críticas. No entanto, não falta quem a defenda, explicando que a publicação não tem a ver com produção, o que não deixa de ser verdade. A escritora produzia, mas a finalização da produção dentro de si para que chegasse ao formato de livro não era, como já dito, simples. Ainda sobre sua recepção crítica, vale salientar que só após receber reconhecimento e prêmios lá fora é que María Luisa Bombal passa a ser

⁴⁴ Também publicado em “Retratos: María Luisa Bombal”, *El Mercurio*, Santiago, 18 fev. 1962. “Sempre me custa muito escrever. Não sou daquelas para quem a escrita é uma fonte de felicidade. O difícil para mim não é conceber uma obra, senão construí-la e elaborá-la: é um trabalho de precisão. A diversão para mim está em sentir o livro e fixá-lo com anotações. O sinto terminado em mim. O que me aborrece é escrevê-lo. Se não tenho algo para beber ao lado, este trabalho me aborrece” (tradução nossa).

⁴⁵ Idem, ibidem.

devidamente reconhecida em seu país. Porém, este reconhecimento, de acordo com os críticos e editores amigos de Bombal, não à altura do merecimento da escritora: o maior dos prêmios literários do Chile lhe foi negado, o Nacional.

Também se faz necessário comentar que a tarefa de escolha minuciosa de cada palavra para que esta, junto das demais, desse o ritmo necessário à novela faz da obra de Bombal uma tarefa nada simples para seus tradutores. Como mencionado, suas obras foram traduzidas para diversos idiomas, tcheco, alemão, português, francês, japonês e inglês.

3.1 A ficção

Aqui serão sintetizadas as obras, considerando temática e estilo, a fim de que, conhecendo estas, haja uma maior compreensão da magnitude da obra escolhida para análise.

Sua primeira obra foi *La última niebla* (1935), escrita na cozinha da casa de Neruda, quando este era cônsul chileno na Argentina, e publicada pela Revista e editora Sur, dos amigos Oliverio Girondo e Norah Lange. Sua escritura, muito provavelmente, deu-se por influência das leituras de literatura nórdica, em especial Selma Lagerlöf. Verifica-se, em *La última niebla*, a ausência de naturalismo em sua perspectiva de narração, fazendo-se presente um leque de palavras “mágicas” e “emotivas” que exorcizam a realidade até que estas se evaporem reconstruindo a realidade – característica que faz com que a obra seja considerada rara, como deixa entender Amado Alonso, dentre as produzidas no Chile no mesmo período. Na obra, a protagonista não tem nome, reforçando a ideia de que vive somente por meio de sua capacidade de paixão e sonhos, em que a consciência se confunde com o sentir.

Figura 10: Capa de *La última niebla*, 10 ed., Buenos Aires, Argentina: Editorial Andina, 197-. Ilustração de capa: arquiteto argentino Nicolas Garcia Uriburu, que recebeu o prêmio argentino (Gran Premio Nacional) de pintura em 1968. Prólogo de Amado Alonso.

Fonte: Escanerização de livro pessoal.

A novela *La última niebla* foi publicada em diversos idiomas: em inglês [Estados Unidos (1947) e Grã Bretanha (1948): *House of mist*, versão feita pela própria autora, New York: Farrar, Straus and Company]; em português [(1949): *Entre a vida e o sonho*, tradução feita por Carlos Lacerda. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1949]; em francês (1950 - *Gligo* ou 1955 - *Lira*): tradução de Ludmilla Savitzsky, *La maison du bruillard*, Paris: Gallimard; em sueco (2011): *Den sista dimman*, Estocolmo: Bokförlaget Tranan; em japonês (1950), *Kiri no ie*, tradução de Kô Shimitzu, Tokyo: Shinchô-sha; e em alemão (1986): *Der letzte Nebel*, Frankfurt: Verlag Ullstein⁴⁶

Em 1999, foi produzido para a televisão “María Luisa en la niebla”, dirigida por Leo Kocking. A história foi escrita por Desiderio Arenas em que este mescla passagens biográficas da escritora com fragmentos de sua novela *La última*

⁴⁶ In *Die neuen Inseln*. De acordo com o site alemão Booklooker, dentro de tal obra estão inseridas também *Die neuen Inseln* (Las islas nuevas). *Das Geheimnis* (Lo secreto), *Der Baum* (Las tranças), *Zöpfe* (El árbol), *Die Frau im Leichenhemd* (La amortajada).

niebla. O filme conta com os atores Antonia Zegers, Juan Falcón, John Knuckey, Erto Pantoja, Rodolfo Pulgar e María Érica Ramos.

A segunda obra, *La amortajada* (1938), ambientada numa mistura de pampas argentinos e fazendas chilenas⁴⁷, não será sintetizada aqui, por ser fonte deste estudo e tendo capítulo especial reservado (ver “Uma leitura de *A amortajada*”). É considerada a principal obra de Bombal. Em 1971, foi adaptada por José Irrarrázabal e dirigida por José Caviedes em 20 capítulos, que foram ao ar pela Televisão Nacional do Chile⁴⁸.

Aqui, algumas de suas edições: capa da primeira publicação (Editora Sur, Argentina) (ver Figura 11), capa da publicação feita pela Editora Andina, também Argentina (ver Figura 12):

Figura 11: Capa *La amortajada*, 1938, Editora Sur, Buenos Aires (Argentina)
Fonte: Memoria chilena. Disponível em: <<http://memoriachilena.cl>>.

Figura 12: Capa *La amortajada*, Editora Andina, Buenos Aires (Argentina)
Fonte: Memoria chilena. Disponível em: <<http://memoriachilena.cl>>.

Ainda, as capas do Editorial Andrés Bello (ver Figura 13), que disponibiliza a obra na internet na íntegra (ver Webgrafia) e da editora Farrar, *The shrouded woman* (ver Figura 14).

⁴⁷ Como explicou Bombal em entrevista a Lidia Neghme Echeverría e a Aurora Fornoni Bernardini, julho de 1978, Chile.

⁴⁸ No elenco: Sara Astica (Ana María), Charles Bercher (Antonio), Leonardo Perucci (Ricardo), Mario Montilles (Fernando), Enrique Heine (Don Gonzalo), Maruja Cifuentes (Zoila), Amelia Requena (Alicia), Martín Andrade (Alberto), Sergio González (Fred) e Mónica Carrasco (Anita).

Figura 13: Capa *La amortajada*, Editorial Andrés Bello, Santiago (Chile)
Fonte: memoriachilena.cl.

Figura 14: Capa *The shrouded woman*. Nova Iorque: editora Farrar.
Fonte: memoriachilena.cl.

Por fim, as capas das duas edições usadas neste trabalho: a 1ª edição brasileira, editora Difel (ver Figura 15) e a da edição especial, elaborada pela Editora Zig-Zag, de Santiago, Chile (ver Figura 16).

Figura 15: Capa *A amortalhada*, Difel, São Paulo.
Fonte: Escanerização de livro pessoal.

Figura 16: Capa *La amortajada*, Zig-Zag, Santiago (Chile)
Fonte: Escanerização de livro pessoal.

Embora com estes dois primeiros livros Bombal já tenha sido destacada pelos melhores críticos chilenos como a grande prosista da literatura de seu país, como aponta Carmen Merino⁴⁹ em “Una mirada al misterioso mundo de María Luisa Bombal”, ela não para nestas obras. Ainda escreve *Las islas nuevas*⁵⁰ (1939), em que a personagem Yolanda, se reconhece diferente das outras mulheres, por possuir asas. Estas que não lhe dão a liberdade sugerida, mas que a condena à solidão – como a sereia no conto de Andersen, cuja condição, de ser sereia, a impede de ficar com seu amor.

Neste mesmo ano, María Luisa Bombal é convidada pelo editorial da revista Sur (indicada por Jorge Luis Borges) a fazer crítica de cinema para a revista, pois, segundo o grupo, os melodramas cinematográficos do cinema argentino estavam em alta e não poderiam ser ignorados. Assim, Bombal estreou como crítica, o filme era *Puerta cerrada*, dirigido por John Alton e Luis Saslavsky. A crítica lhe rendeu a visita de Saslavsky e também o convite deste para parcerias. Assim, escreve sobre a vida do escritor colombiano Jorge Isaacs, mas por ser impedida pela família dele, devido à venda dos direitos autorais, não pôde concluir o trabalho.

Desse modo, inicia um novo empreendimento. Junto de Carlos Adén acompanha as filmagens de *La casa del recuerdo* (1940)⁵¹, sobre seu livro de mesmo título, publicada pela Sur (n. 53, fevereiro de 1939). Neste, a heroína era filha bastarda de um aristocrata, que se sentindo injustiçada, queixava-se à mãe por seu destino cruel. Sofria ainda de distúrbios: ouvia campanhas no cérebro. Nas filmagens, ao fundo, tocava-se Chopin.

A obra *El árbol* foi publicada pela revista argentina Sur, n. 60, em setembro de 1939. Brígida, assim como as personagens das obras anteriores, é uma mulher que se sente presa pelo matrimônio, que não lhe permite expressar o seu amor; porém, é esta a primeira heroína capaz de mudar o curso de sua vida, de se rebelar. Ainda quanto a esta obra, a musicalidade se faz mais presente e intensa. Comenta Enrique Lafoucarde sobre o conto:

⁴⁹ Publicada em Revista Eva, n. 1.139, 3 fev. 1967 e em BOMBAL, 2010, op. cit.

⁵⁰ Editada em fevereiro de 1939 pela revista Sur, n. 53.

⁵¹ As gravações iniciaram em 1937, sempre acompanhadas por Bombal, que diversas vezes ameaçou tirar seu nome por não concordar com algumas das cenas destoantes de seu livro. Dirigido por Saslavsky, entrelado por Libertad Lamarque, rodado por Argentina Sono film. Link para acesso ao filme: <https://www.youtube.com/watch?v=L3e7RSw1ulk>.

penetra, con su precisión de palabras, la música. Hace oír a Mozart y las languideces y melancolías de Chopin. Reconstruir la música con palabras no es empresa fácil. Sólo hay un equivalente en nuestra literatura hispanoamericana, la eyaculación de la *Heroica* de Beethoven, en *El Acoso*, “tocada” por Carpentier (apud GLIGO, 1985, p. 87, grifos do autor)⁵²

Anos após essa publicação, quando Bombal retorna ao Chile e hospeda-se na casa da escultora Nina Anguita, depara-se com uma peça feita por esta, que acredita ser sua árvore d’*El árbol*. Assim, quando da republicação do conto, em dedicatória, escreve: “A Nina Anguita, gran artista, mágica amiga que supo dar vida y realidad a mi árbol imaginado...”⁵³.

Bombal volta ao Chile, em 1940, depois de passar temporada na Argentina, e se hospeda na casa de seu primo Antonio em Puerto Varas, região de Renaico, ambiente de sua nova obra, *La historia de María Griselda* (escrita em 1940, publicada em 1946). Neste espaço de flores e árvores típicas, a personagem recolhida de *A amortalhada*, aquela cujo marido mantém sequestrada, agora tem sua história à parte. Bombal mostra como essa mulher de beleza extraordinária e de bondade imensa possui também um poder destruidor, já que espalha sofrimento no coração dos homens. Assim, a personagem contraria a filosofia popular de que a beleza é sinônima de felicidade.

La historia de María Griselda foi anunciada pela Sur em vários números da revista entre 1940 e 1942, mas Bombal manda o original à amiga e dona da revista, Victoria Ocampo, somente em 1946, sem nenhuma alteração do que escrevera em 1940. Enfim, a publicação se dá na revista Sur n. 142, no mês de agosto de 1946. A novela, no mesmo ano, lhe rendeu o prêmio “Libro de oro”, entregue pela “Agrupación de Amigos del libro”. Em 1946, a obra também é publicada na revistar *Norte*, editada em Miami, com ilustrações do cubano Mario Carreño.

Segundo amigos da escritora, em 1940 escrevia um livro autobiográfico: *El patio de los queltehues*, que se passava em uma antiga casa de

⁵² “*penetra*, com suas palavras precisas, a música. Faz ouvir Mozart e os langores e melancolias de Chopin. Reconstruir a música com as palavras não é tarefa fácil. Há apenas um equivalente em nossa literatura hispano-americana, a execução da *Heroica* de Beethoven, em *El acoso*, ‘tocada’ por Carpentier” (tradução nossa).

⁵³ “A Nina Anguita, grande artista, mágica amiga que soube dar vida e realidade a minha árvore imaginada” (tradução nossa).

“pueblo”, em que os gritos dos pássaros anunciavam com seu som cada passagem trágica da narradora⁵⁴. No entanto, esta autobiografia nunca fora publicada. Também em 1940 escreve os contos “Las trenzas” e “Mar, cielo y tierra”, publicados na revista Saber vivir, n. 1, de Buenos Aires. Já “Washington, ciudad de las ardillas” (revista Sur, n. 106, setembro de 1943) rende a Bombal a alcunha de espécie de rei Midas, pois tudo que toca vira poesia, segundo Ágata Gligo. Neste conto dedicado a María Rosa Oliver⁵⁵, conta a história de sapos que são príncipes e de sereias chorosas inspiradas nas histórias de Andersen e Grimm lidas por sua mãe.

Lo secreto (194-) trata dos piratas que fascinaram a infância de Bombal, e agora aparecem em sua obra. Depois de uma tormenta, todos vão parar no fundo do mar, mesmo o capitão arrogante que se acha dono do mundo. É uma história da perda de Deus, da situação de enfrentar o nada – de acordo com a escritora em seu “Testemunho bibliográfico”.

Já a obra *El Canciller*, iniciada em 1948 e só concluída em 1954, trata da história de um caso de consciência e de um grande amor conjugal que transcorre por trás de uma cortina de ferro e que é, de acordo com a própria autora, romântica e terrível; é inspirada no caso do amigo Jan Masaryk⁵⁶ (BOMBAL, 2010, p. 189). A obra é escrita em espanhol (depois de anos só escrevendo em inglês), seguindo os conselhos do professor espanhol Federico de Onís⁵⁷, para que não fosse esquecida em sua terra, por sua gente, deveria continuar escrevendo em sua língua materna, assim o fez. A obra é recheada de diálogos, pois tinha em vista a adaptação para o cinema ou teatro, mas, segundo Gligo (1985, p. 133), a visão política não era atrativa nem adequada para o momento e, desse modo, a adaptação não ocorreria.

Em inglês ainda inicia outras três peças teatrais, todavia nenhuma

⁵⁴ Como no filme “Yella” (Alemanha, 2007, dirigido por Christian Petzold) e também em “Os pássaros” [título original The Birds (baseado no conto de mesmo nome, da escritora britânica Daphne Du Maurier), EUA, 1963, dirigido por Alfred Hitchcock].

⁵⁵ Escritora argentina, cofundadora da Revista Sur (com a amiga Victoria Ocampo), recebeu o Prêmio Lenin da Paz, por ajudar os exilados da Guerra Civil Espanhola, em 1958; foi amiga de Che Guevara.

⁵⁶ Filho do primeiro presidente da Tchecoslováquia, Tomáš Masaryk. Jan participou do governo de união nacional no pós-guerra, foi encontrado morto em Praga, em março de 1948. O comunista Klement Gottwald, apoiado pela União Soviética de Josef Stalin, havia tomado o poder por um golpe de Estado em fevereiro de 1948. A polícia concluiu que se tratava de suicídio, enquanto muitos creem em assassinato político. Sua morte abriu o caminho para o controle do país pelo Partido Comunista da Tchecoslováquia.

⁵⁷ Doutor em Letras pela Universidad de Barcelona. Catedrático de literatura espanhola na Universidad de Oviedo e na de Salamanca.

chega a ser concluída; segundo Gligo, uma tem o título de “Dolly Jekyll and Mrs. Hyde”. Em castelhano, escreve a primeira versão de *La maja y el ruiseñor* (publicada no primeiro volume de *El niño que fue*, em junho de 1975), história de Pilar, uma mulher que lamenta docemente a transformação da cidade (clara alusão crítica ao que fizeram com Viña del Mar, que para Bombal, tinha sido tornada pelo proletariado, que só não lhe arrancou o mar).

Em entrevista a Lidia Neghme Echeverría e Aurora F. Bernadini, sem mencionar o título, dizia estar escrevendo um romance que seria o melhor de todos,

Trata-se de um homem terrível, que aparece na história bíblica. Existe uma interpretação corrente, mas não é a verdadeira para mim. A minha é trágica e maléfica. Vou ter pena dele. Para todos é o pior homem do mundo. Para mim, tudo que ele fez foi por amor (BOMBAL, 1986, p. XV)

Tudo indica ser *Caín*, cujo livro Bombal se dedicava, segundo a amiga Isabel Velasco. A história era sobre Caín e Abel e também da disputa entre homem e Deus. Bombal morre sem terminá-lo. Duas outras obra-projetos não concluídas: uma, do diálogo de uma mulher com Deus, e outra, uma novela sobre Diego de Almagro, conquistador espanhol – conhecido por ser o descobridor do Chile; também conquistou o Peru, foi o primeiro europeu a pisar no atual território da Bolívia e fundou a primeira cidade do Equador, San Pedro de Riobamba.

3. 2 A recepção crítica

Quando seu agente literário nos EUA leu *La última niebla* qualificou a obra como “muito bonita”, mas impublicável, por sua extensão (curta) e por sua forma (prosa poética), bem como por uma questão não resolvida: Bombal teria de decidir se a protagonista sonhara ou não.

Assim ela o fez. Seguindo as recomendações, “ampliou” sua novela, escrita em espanhol e traduzida para o inglês pelo marido. Tal ampliação originou uma escrita completamente nova. Não havia, segundo Gligo, vozes da “alma” da autora, bem como não havia intuição poética: era um trabalho que cumpria o solicitado. *House of mist*, embora estivesse distante de ser tradução de *La última*

niebla, agora definido como um sonho e com o esperado “final feliz”, agradou muito aos norte-americanos. Além do mais, agora as personagens possuíam nome: Teresa e Helga. Foram vendidos, de acordo com Ewart, mais de cem mil exemplares nos EUA e já tinha sido o “livro do mês” no Brasil (quando de sua publicação por Carlos Lacerda em 1949), agora também com edição na França (Gallimard), Suécia, Japão e Tchecoslováquia.

Ao ler *House of mist*, em agosto de 1946, o produtor Hall Wallis, da Paramount, logo se interessou em obter os direitos cinematográficos – o que se concretizou em março de 1947, no valor de 125 mil dólares americanos (com descontos das comissões e impostos, restaram 65 mil dólares para a autora). A produtora ofereceu o papel de Helga a Jennifer Jones e também a Audrey Hepburn, mas ambas recusaram. De tempos em tempos, ligavam para Bombal dizendo que começariam as gravações; porém, o projeto permaneceu no papel e *La última niebla* / *House of mist* não chegou a ser filmada.

De acordo com Wolfgang Bongers em “Reflejos obtusos: María Luisa Bombal y el cine”, John Huston, Humphrey Bogart e Lauren Bacall quiseram realizar o filme, mas o projeto foi abortado: as portas estavam fechadas para o cinema americano por conta do complicado período pós-guerra e pelo macarthismo cego. No final dos anos 50, a United Artists propôs a compra dos direitos, mas a Paramount não aceitou e permanece com os direitos sobre a gravação da obra.

Quanto à crítica desfavorável à *House of mist* (livro), parece residir no fato de os norte-americanos não aceitarem bem o ilógico (talvez fosse muito para um leitor estadunidense da época) nem o desenvolvimento das personagens, que acabaram, segundo a crítica, enveredando para o sentimentalismo.

Sobre o ilógico, Catherine Meredith Brown, do *The Saturday Review*, escreve:

Time, that old fairy godmother, is all out of mind in "House of Mist." At the drop of thimble adult characters are catapulted back into childhood or, with a faithful reliance on destiny, vault into the future. This device can, of course, be dealt with admirably, **but it demands a logical, neat sense of contrivance that is lacking here** (In "Haunted Hacienda", 3 de maio de 1947, p. 22; grifo nosso, apud GÁLVEZ LIRA, 1986, p. 8)⁵⁸

⁵⁸ “O tempo, essa velha fada madrinha, aparece completamente desordenado em *La última niebla*. Sob qualquer pretexto os personagens são lançados à infância ou, com fiel confiança no destino, projetados ao futuro. Este mecanismo pode, é claro, ser tratado admiravelmente, mas exige um sentido lógico, puro de artifício, que não existe aqui” (tradução nossa).

Richard Sullivan, do *New York Times*, tece comentário acerca do excesso de romantismo:

Dexterous, amoral, delicate and at times the least bit silly, this book — like most thoroughly romantic novels — holds little conviction in story or characterization. Its power to attract, its compulsion, its charm are mainly verbal. Generally this verbal appeal is well sustained. Yet there are a few discomfiting touches, both in the eerie and in the romantic intentions. The terror evoked by such paraphernalia as mist and dreams and visions and premonitions, for example, is at its most urgent, more literary than literal. It is an effect never so much derived from situation and character as imposed upon them by the first-person narrator's somewhat exclamatory tone. Miss Bombal's heroine dwells far too steadily on her raptures — and her fears (In "Mystery and Terror", abril de 1947, apud GÁLVEZ LIRA, 1986, p. 8)⁵⁹

Numa leitura ligeira, é bem possível que a impressão seja essa mesmo. A leitura mais apropriada para as obras de Bombal é daqueles que entendem a poesia e a sentem. Do contrário vão achar suas histórias “bobinhas”. Mas quando se lê uma prosa poética como: “Cair e revelar como lágrimas pelos vidros das janelas, cair e avolumar as lagunas até o horizonte, cair. Cair sobre seu coração e encharcá-lo, desfazê-lo em langor e tristeza” (BOMBAL, 1986, p. 3) se percebe a magnitude do lirismo da escritora que, pelos movimentos das palavras, reforça a ideia da imensa dor sentida. Portanto, ingênuo seria considerar a obra de Bombal como tola e romântica. Talvez, a crítica da época tivesse se prestado a esse papel por descuidar da estilística e da poeticidade da autora.

Neste sentido, a crítica de Gálvez Lira tinha razão de ser: o erro maior da autora consistiu em não se impor à editora estadunidense, que lhe pedia início e fim a *La última niebla*. Ao obedecer à editora incorreu em erro, pois perdia aquilo que de mais original existia em sua obra. Bombal, como bem salientou Gálvez Lira,

⁵⁹ “Destro, amoral, delicado e, ocasionalmente, um pouco bobo, este livro - como a maioria das novelas cabalmente românticas - carece de convicção na fábula ou caracterização. Seu poder de atração, coerção e charme são principalmente verbais. No geral, este encanto verbal é bem sustentado. No entanto, existem alguns toques dissonantes nas intenções fantásticas e românticas. O temor evocado por tais parafernália como nevoeiro e sonhos, e visões e premonições, por exemplo, é o mais urgente, mais literário do que literal. É um efeito não tanto derivado da situação e a personagem, como que lhes foi imposta pelo tom exclamativo do narrador em primeira pessoa. A heroína de Bombal sobrevaloriza os seus êxtases e medos” (tradução nossa).

pertenece al mundo "vaporoso," vago y poético; es maravillosa y sublime en él y debió quedarse en él. Al intentar trasladarse a un mundo menos vago, dándole explicación lógica a lo que es ilógico, su obra perdió, por un lado, todo el logrado "clima lírico" que tanto alaban sus críticos y lectores y, por otro lado, perdió la incertidumbre tan bien conseguida en la versión original (1986, p. 8)⁶⁰.

Da versão original (espanhol), Bombal recebeu palavras de reconhecimento de críticos como Alone (pseudônimo de Hernán Díaz Arrieta), no jornal "La Nación", e de Ricardo Latchman, no "La Opinión"; somaram-se a estes, as de Edmundo Concha, professor e crítico literário:

En estas obras, María Luisa Bombal demostró una capacidad para crear una atmósfera que no se olvida y que sólo puede lograr el gran escritor. Además descubrió el secreto de la obra literaria, que es la sublimación de la experiencia por medio del arte⁶¹ (apud Cárdenas, 1991, p. 1)

A *amortalhada* também foi oferecida às editoras americanas. A Knopf se interessou, porém pediu que aumentasse o número de páginas (foram 150 a mais). Segundo Gligo, a autora acabou concordando, pois a venda do livro traduzido lhe renderia um bom dinheiro do qual precisava, porque em menos de dois anos a família Saint Phalle já tinha gastado boa parte daquele obtido pela *House of mist*.

A princípio a editora deixou a tradução nas mãos de um texano, que para Bombal resultou horrível. Para rescindir o contrato e resgatar seu livro, a autora teve de pagar mil dólares – conta Germán Ewart⁶². De acordo com Gligo, Edmond van Zweeland se comoveu, por entender que realmente a poesia da novela havia se perdido, e, assim, comprou o total da edição que deixou de ser vendida.

A nova tradução fora feita pela própria Bombal com a ajuda de seu marido, Saint Phalle. *The shrouded woman* foi publicada no final de 1948 pela editora inglesa Cassel and Co. e, concomitantemente, se deu a publicação na França e nos EUA. Obteve êxito de crítica em Boston e Filadélfia, mas não em Nova Iorque, onde a crítica foi negativa: "Me trataron de anticuada, de continental y de

⁶⁰ "pertence ao mundo 'vaporoso', vago e poético. É maravilhosa e sublime nele e deve permanecer nele. Ao tentar mover-se para um mundo menos vago, dando explicação lógica ao que é ilógico, sua obra perdeu, em primeiro, o lirismo, tanto elogiado por seus críticos e leitores e, em segundo, perdeu a incerteza tão bem trabalhada na versão original" (tradução nossa).

⁶¹ "Todos los muertos que queremos, están vivos". In: Revista de Libros de *El Mercurio*, 15 set. 1991; também disponível em: <<http://www.letras.s5.com/bombal150102.htm>>.

⁶² Em "Retratos: María Luisa Bombal", op. cit.; e também em BOMBAL, 2010, op. cit.

peculiar” – comenta Bombal em entrevista a Ewart⁶³.

De acordo com Gálvez Lira, se compararmos a versão castelhana (*La amortajada*) com a americana (*The shrouded woman*), esta se mostra pobre em estilo e, como a versão inglesa de sua primeira obra, demasiadamente lógica:

Debemos confesar que después de leer la novela en ambos idiomas coincidimos ampliamente con la crítica norteamericana. Desafortunadamente sus obras (incluyendo *The Shrouded Woman*, traducción de *La amortajada*), no han alcanzado, por diversos motivos, una comunicación adecuada mediante las traducciones al inglés. La falta de conocimiento cabal del idioma, por parte de la autora, para traducir los matices de la lengua de origen, en el primer caso, no le permitieron transmitir toda la belleza estilística y de contenido que se saborea al leer la novela en castellano (1986, p. 9)⁶⁴.

A perda das sutilezas de estilo, quando suas obras são passadas para o inglês, também é comentada por Anthony Boucher: “Latin critics praise the magic of Miss Bombal's style, which unfortunately does not survive her unwise decisión to write directly in English”⁶⁵ (In “Among the New Books,” San Francisco Chronicle, 20 de abril de 1947, p. 22; apud GÁLVEZ LIRA, 1986, p. 8).

Devemos acrescentar que, embora Bombal se submetesse ao pedido da editora (e evidentemente ao do público leitor americano), a racionalidade não era sua qualidade, como ela mesma costumava salientar. Segundo ela, a racionalidade caberia ao homem; à mulher caberia a sensibilidade que está no instinto, no ilógico. Embora em tal afirmação Bombal desconsidere a prosa poética de Proust, Valéry e Borges – autores dos quais afirmava gostar exatamente por seus labores com a palavras –, algo é certo nesta, faltou à versão inglesa certa senso, prevalecendo os equívocos a respeito dos quais já alertara Borges, no prefácio de *La amortajada*:

⁶³ “Trataram-me de antiquada, de continental e de peculiar” (tradução nossa).

⁶⁴ “Devemos confessar que após ler o romance em ambas as línguas, concordamos amplamente com a crítica americana. Infelizmente, suas obras (incluindo *The Woman Shrouded*, tradução de *Amortalhada*) não alcançaram, por várias razões, uma comunicação adequada ao inglês. A falta de conhecimento completo do idioma, pela autora, para traduzir as nuances da língua de origem, no caso, não lhe permitiu transmitir toda a beleza estilística e de conteúdo que se saboreia ao ler o romance em castelhano” (tradução nossa).

⁶⁵ “Críticos latinos elogiam o estilo mágico da Srta. Bombal, que infelizmente não sobrevive à sua decisão imprudente de escrever diretamente em Inglês” (tradução nossa).

um, o obscurecimento dos feitos humanos do romance pelo grande feito sobre-humano de uma morta sensível que medita, outro, o obscurecimento deste grande feito pelos feitos humanos. A zona mágica da obra invalidaria a psicológica e vice-versa; em qualquer caso a obra se ressentiria de algo sem serventia (BOMBAL, 1986, p. VII).

As críticas americanas fizeram com que Bombal perdesse a ilusão que tinha, em 1939, de os EUA serem a velha Europa rejuvenescida. Se fora bem recebida como pessoa e se fez grandes amizades, principalmente com escritores, estes não foram fatores suficientes para que os nova-iorquinos conquistassem o coração da autora: “individualmente no me gusta; sobre todo literariamente. El ambiente literario de Estados Unidos es un avispero de ignorancia y maldad, con desdén por todo lo latinoamericano”⁶⁶ – comenta Bombal a Ewart (BOMBAL, 2010, p. 187).

Por outro lado, a crítica positiva à sua obra se deu pelo mesmo motivo que a negativa: o estilo. De acordo com Carmen Merino, a pureza do estilo nos textos de Bombal fez com que universidades como B. Mawr, Vassar, Cambridge, Middlebury, Nova Iorque, Puerto Rico e outras usassem também os seus textos para o ensino de língua espanhola (2010, p. 179). Acrescente-se que, em 22 de setembro de 1976, segundo consta no site Memorial Chileno, a autora recebeu o “Premio Academia de la Lengua”, pelo bom uso do idioma castelhano.

Para Ewart, o fato de a autora usar em seu dia a dia três línguas: o espanhol (língua materna), o francês (aprendido durante a adolescência, em Paris) e o inglês (usado para conversar com a filha e com o marido), contribuiu para que sua literatura alcançasse maior *status*. Segundo o filólogo Henríquez Ureña (apud Ewart), o francês a ajudou a escrever em seu próprio idioma de forma mais precisa, curta e direta. Já o desejo de escrever em inglês decorreu por vivência com sua família, bem por terem editado suas obras nessa língua. Porém, a crítica que reconhecia a excelência de seu estilo provinha, em sua grande maioria, dos latinos.

Vale ressaltar que a publicação de *La última niebla* e *La amortajada* pela editora Nascimento, em 1941, somada ao escrito do amigo Ricardo A. Latcham em “Crónica Literaria de La Nación”, em 14 dezembro deste mesmo ano, rendeu a

⁶⁶ “Individualmente eu não gosto; literariamente menos ainda. Os círculos literários dos Estados Unidos são ninhos de ignorância e maldade, pois menosprezam tudo o que é concernente à América Latina” (tradução nossa).

María Luisa Bombal, em 6 março de 1942, o prêmio Municipal de Novela (Santiago, Chile) por *La amortajada*. O júri fora composto pelos críticos Luis Durand, Francisco J. Díaz e Ricardo Cox.

E se os textos dizem mais do que biografias, como salienta Pierre Barbéris⁶⁷, podemos concordar com Paul Valéry [em fragmento de *Tel Quel* (1944)], que o autor é, na verdade, mais um personagem imaginário, criado em função e por ação do texto. Assim, a personagem Bombal se junta, mistura, se funde às tantíssimas outras: Ana María, Brígida, María Griselda e Yolanda, por exemplo.

Essa personagem fictícia, esse *alter ego* começa a viver por conta própria e seguir suas próprias leis; até que chega um momento em que seu homônimo real se nega ou resiste em se reconhecer no *eu*. Assim, Jorge Luis Borges, em *El hacedor*, comenta que é ao outro que as coisas acontecem,

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario bibliográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor (1960, p. 69)⁶⁸.

No caso de Bombal, as personagens vêm marcadas pelo trágico, não no sentido clássico, mas, sim, moderno, ou seja, pela presença de um “eu” fragmentado que junta seus próprios cacos para poder se reconhecer no mundo; um “eu” que anda pelo mundo de forma transmutada, distorcida e irreal, que acaba provocando a sensação do falso e inautêntico, geradores de crises dramáticas. Um “eu” que se autoquestiona, que se autoaliena, possibilitando a autorrealização – catarse da personagem trágica moderna.

Percebemos, desse modo, nas personagens bombaleanas, influências de Shakespeare, Racine, George Steiner, etc. personagens que se ocultam, se disfarçam sob uma identidade fictícia, mas que também adquirem

⁶⁷ Apud Gligo. Ver *Chateaubriand, une reaction au monde moderne*, Paris: Larousse Université, 1976.

⁶⁸ “Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia [ampulheta], os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um autor” (tradução de Josely Vianna Baptista. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*, v. II, 1952-1972, São Paulo: Globo, 1999).

clareza sobre si exatamente por ter a ilusão despedaçada.

Bombal, quando bem humorada, de acordo com amigos, ria dos comentários da crítica a respeito de sua pouca produção: “A mí me comparan con Rimbaud y yo me siento halagadísima, pero me comparan en la parte mala (ríe), porque Rimbaud escribió y después ¡plaa! desapareció...” (BOMBAL, 2010, p. 11)⁶⁹.

Voltando à questão do trágico, em “Testemunho autobiográfico”, à editora Andrés Bello, Bombal comenta:

Cuando uno es joven le atrae lo trágico, ahora tengo pena inmensa, pero quiero apartarme de lo trágico; es bastante trágico ya no saber qué le va a pasar a uno, qué es lo que va a venir. Yo tengo bastante fe, pero me da mucho susto... cuando uno no ha sufrido la tragedia, uno se queda admirada como ante una maravilla, igual que en la Biblia. Uno siente que hay algo superior, cualquier personaje es trágico para bien o para mal. La tragedia es un desafío a Dios, hay una comunicación con algo superior que castiga o recompensa. Hay como un mensaje del otro mundo, del más allá (2010, pp. 11 e 12)⁷⁰.

A autora, ainda tratando sobre tragédia, no mesmo Testemunho, pede para que Margarita e Fausto (personagens de Goethe) não sejam confundidos; Margarita é a representação do drama romântico, já que inspira tristeza; enquanto que Fausto, sim, é a manifestação do trágico.

De acordo com Mario Vergara, o trágico aparece nas obras de Bombal como “matices más delicados, dentro de una profundidad que abisma” (BOMBAL, 2010, p. 175)⁷¹. A própria Bombal afirmava que todos nós temos uma tragédia no fundo da alma a esconder do mundo e é essa tragédia interior, íntima, própria e não revelada que deixa o espírito em estado de alerta. Desse modo, aquilo que a população tem como tragédia, aquilo que se degenera em violência, não pode ser tragédia senão um simples “feito de polícia”. A tragédia verdadeira, para a autora, seria, portanto, bem mais complexa por sua particularidade.

⁶⁹ “A mim, me comparan a Rimbaud e eu me siento lisonjeadísima, mas me comparan a su parte ruim (ri), porque Rimbaud escribió e depois ¡plaa! desapareció...” (tradução nossa).

⁷⁰ “Quando somos jovens, nos atrae lo trágico. Ahora tengo inmensa pena, mas quiero apartarme de lo trágico; já é bastante trágico não saber o que lhe vai passar, o que lhe vai acontecer. Eu tenho bastante fé, mas me dá muito medo... quando não sofremos a tragedia, a admiramos como se fosse uma maravilha, como na Bíblia. Sentimos que há algo superior, cualquier personaje es trágico para o bem ou para o mal. A tragedia é um desafio de Deus, há una comunicación con algo superior que castiga ou recompensa. Há, como una mensagem do outro mundo, do mais adelante [do além]” (tradução nossa).

⁷¹ Também em: “La escritora que busca el secreto del subconsciente”, in *La Nación*, Buenos Aires (Argentina), 13 de julho de 1939; “nuances mais delicadas dentro de una profundidad que abisma” (tradução nossa).

Se a novela, moderna e também a contemporânea, repete insistentemente a história de uma criatura que busca, deseja ou imagina uma vida cheia de bem-aventurança, vida feliz, mas que acaba, na verdade, diante do fracasso, da decepção ou da morte, podemos então dizê-la trágica naquilo que Bombal crê como trágico: os desencontros amorosos, a morte social, sobretudo das personagens femininas, que são talhadas, moldadas pelos homens (pai, irmão, marido). Nesse sentido, a novela não é um discurso sobre a felicidade, pelo contrário, constitui relato múltiplo, plural sobre as misérias humanas. Por mais exagerado que pareça, a vida trata da bem-aventurança e da desgraça, como comenta José Ortega y Gasset em *Vives-Goethe*⁷². Mas, ao que tudo indica, tem-se como meta a felicidade enquanto se tenta ser o menos infeliz possível.

Pode-se dizer que este “boom” da felicidade, ou melhor, desejo de uma vida feliz, corresponderia ao projeto utópico do homem moderno – a saber, individualista – de alcançar neste mundo tudo aquilo que a escatologia cristã prometia para o *além-mundo* [mas alla] (apud GLIGO, 1985, p. 13). Porém, a vida feliz não podia ser assunto individual, privado ou egoísta, mas, sim, motivo público, social e também político. Nesse sentido, a novela moderna constituiria a negação do discurso da felicidade, bem como a de sua ilustração e propagação, na medida em que o romancista sempre narra o fracasso, a degradação ou a infelicidade, estes, com o anseio de uma vida feliz (apud GLIGO, 1985, p. 14)

Neste sentido, podemos dizer que as personagens de Bombal não são nada cartesianas⁷³, muito pelo contrário, não lidam bem com os acontecimentos e sofrem por isto. Talvez, destas personagens, Ana María (de *A amortalhada*), por sua condição, compreenda o quão foi “imatura” em suas paixões, compreenda o quanto deixou de ser feliz justamente por buscar ser menos infeliz, por buscar a felicidade sem perceber que, para ela, dependia tão-somente do seu modo de enxergar o mundo e agir neste mundo.

Quando aprende isto, já não participa do mundo de cá, está exatamente naquele momento de transição para o “mais adiante”. A felicidade, para Descartes, está em um humanismo racionalista e as personagens de Bombal são

⁷² Apud Glico. Ver *Vives, Goethe*. Madrid: Revista de Occidente, [1961].

⁷³ Em *Discurso do método*, Descartes afirma que o importante não é que nos acontece, mas, sim, a maneira como lidamos com o acontecido. Mesmo as paixões, consideradas perturbadoras, vão depender do uso que fazemos delas [Apud LEOPOLDO e SILVA, Franklin. *Felicidade*. Dos filósofos pré-socráticos aos contemporâneos. São Paulo: Editora Claridade: 2007 (Coleção “Saber de tudo”)].

pura emotividade. Neste sentido, talvez Bombal esteja mais para os empiristas do que para os idealistas, uma vez que, para aqueles, o conhecimento é pautado pela experiência do sensível, como são as obras da escritora.

E se a novela constitui a negação do discurso da felicidade aparente à medida que cada novelista narra o fracasso ou a degradação de um intenso desejo de uma vida feliz; *A amortalhada* bem representa o desejo da felicidade por meio do discurso da infelicidade. Ana María em suas histórias de constantes frustrações esboça o indivíduo que, se afogando, busca avidamente o ar perdido.

Martín Cerda comenta, em prefácio à obra de Gligo, mais com ironia do que com tom patético, que o homem feliz não escreve e sim baila, celebra, canta, ri, ama e, em certos momentos, chora. E este homem festivo, cuja sombra encontramos na memória de todas as sociedades, é hoje somente um mito, e como tal prossegue atuando nos desejos mais obscuros dos homens. Assim, quando alguém escreve por prazer de escrever é porque, de um modo ou de outro, transfigura a desventura de viver, o sofrimento, a dor em um grito purificador, como fez María Luisa Bombal em *A amortalhada*.

Outro ponto de que a crítica trata sobre a obra de Bombal é o fato de a natureza estar sempre presente, vendo-se nisto traços de Humanismo. O crítico Ricardo Latchman classificou as obras de Bombal como Neocriollista ou Generación de 1940⁷⁴; o escritor Volodia Teitelboim afirma que esta denominação foi aceita pelos próprios escritores da geração (apud LIZAMA e ZALDÍVAR). Porém, Amado Alonso não concorda:

Pero el arte narrativo de María Luisa Bombal no tiene el menor residuo de naturalismo. En suma, no hay en el ambiente literario de que proceda la autora ningún indicio de la determinación para su arte en lo que éste tiene de esencial. Grave contrariedad, absurdo y contra ley para la crítica positivista, hermana siamesa de la literatura naturalista (197-, pp. 11 e 12)⁷⁵.

⁷⁴ Mais conhecida pelos hispânicos como “Generación de 1938”. A “Generación de 1927”, considerada como a primeira antinaturalista chilena. Entre os anos de 1935 e 1950 surgem as novelas que compõem a “Generación de 1942”, conhecida também como “Generación neorrealista” ou “Generación de 1938”.

⁷⁵ “Porém a arte narrativa de María Luisa Bombal não tem o menor resquício de naturalismo. Em suma, não há no universo literário da autora nenhum indicio da determinação de sua arte no que esta tem de essencial. Grave contradição, absurda e contra lei para a crítica positivista, irmã siamesa da literatura naturalista” (tradução nossa).

As Influências vanguardistas, principalmente aquelas que tangem ao surrealismo e ao cubismo podem ser encontradas em *Bibliografía y antología crítica de las vanguardas literarias* (Chile) de Patricio Lizama e María Inés Zaldívar, que dedicam um capítulo para *A amortalhada*.

Há quem veja em Ana María ares românticos, devido ao desejo de penetrar e explorar os mistérios implícitos do sentido e significado de sua vida. De acordo com Marjorie Agosín, “El panteísmo que aparece en la novela, y en especial, durante los procesos de inmersión, nos lleva a concluir que *La amortajada*, a pesar de ser una novela vanguardista [...] es también una novela profundamente romántica” (apud ZÚÑIGA CASTRO, 2002, p. 35)⁷⁶.

O de que a crítica não discorda é que Bombal, com sua prosa poética, emotiva e precisa, causou grande impacto, principalmente na segunda metade da década de 30, por sintonizar a literatura chilena àquela que acontecia na Europa; rompendo, como salienta Germán Eward, com o Crioulismo e o Realismo – vigentes e imperantes até então. Este mesmo crioulismo já fora defendido pela autora, na editora Sur, quando da publicação de sua resenha (ver anexo 3) crítica sobre o filme “Puerta cerrada”, de Saslavski. Resenha esta que causou irritação por parte dos leitores, como comenta em seu “Testemunho autobiográfico”:

escribí una crítica lindísima a favor, la primera que se hacía en *Sur* a favor del cine criollo y de Libertad [Lamarque, actriz argentina], a quien los escritores consideraban cursi. Ellos creían que yo iba a hacer una sátira [...], pero mi crítica fue muy positiva y tuvieron que publicarla, puesto que me la habían pedido. A raíz de esa crítica hubo conmoción y se vendieron todos los ejemplares de *Sur* (BOMBAL, 2010, p. 20)⁷⁷.

No entanto, Bombal reconhece, em entrevista a Marjorie Agosín, o desejo de romper (e de incitar que outros também o fizessem) com a narrativa naturalista *criolla* na literatura chilena e latinoamericana; no seu lugar, “[...] dar énfasis y primera importancia no a la mera narrativa de hechos, sino a la íntima,

⁷⁶ “O panteísmo que aparece no romance, especialmente durante os processos de imersão, nos leva a concluir que *La amortajada*, apesar de ser um romance vanguardista [...] também é um romance profundamente romântico” (tradução nossa).

⁷⁷ “escrevi uma crítica lindíssima a favor, a primeira que se fazia na *Sur* a favor do cinema crioulo e de Libertad [Lamarque], a quem os escritores consideravam brega. Eles acreditavam que eu iria fazer uma sátira [...], mas minha crítica foi muito positiva e tiveram de publicá-la, uma vez que me haviam solicitada. A raiz desta crítica causou comoção e foram vendidos todos os exemplares da revista *Sur*” (tradução nossa).

secreta historia de las inquietudes y motivos que los provocaran ser o les impidieran ser [...]” (BOMBAL, 2010, p. 231)⁷⁸.

Em entrevista a Lidia Neghme Echeverría e Aurora F. Bernardini⁷⁹, comenta, Bombal, buscar o uso do espanhol universal, evitando expressões regionalistas a fim de ser acessível a todos.

As temáticas, outro fator discutido pela crítica, variam de amor, morte, e mulher. Quanto ao amor, em entrevista a Mario Vergara Z., Bombal dizia: “Ante el amor todas las demás emociones de la vida son emociones subalternas” e acrescentava: “El amor no reconoce barreras y prescinde de convencionalismo, proclama la libertad de amar y no se somete a la esclavitud sino para entregarse al ser amado” (BOMBAL, 2010, p. 174)⁸⁰. Salientava ainda que a mulheres de seu tempo viviam ao modo ainda colonial: pressionadas por velhos preconceitos acabavam ficando distantes das diversas manifestações do amor.

Em entrevista à Marjorie Agosín sobre a razão do “cabelo” como visão temática da mulher, responde:

La cabellera me parece no sólo aquello más estrechamente unido a la belleza en la mujer, sino además el arranque más evidente y vivo que une a todo ser con la naturaleza. Porque: explíqueme usted la razón de ser que nuestros cabellos sigan creciendo aún después que nuestro cuerpo ha muerto (BOMBAL, 2010, p. 234).⁸¹

Por fim, é interessante e necessário citar, para que não haja nenhuma dúvida da importância de *A amortahada* para a literatura, que o escritor mexicano Juan Rufo comentava a José Bianco que *La amortajada* fora uma novela que o impressionara profundamente em sua juventude; o que Lúcia Guerra deduziu: “no obstante el importe folclórico y político atribuido a *Pedro Páramo* [1955], la noción de los personajes muertos y aún rondando por la vida son un eco intertextual

⁷⁸ Também em *The American Hispanist*, v. III, n. 21, nov. 1977; “dar ênfase e primeira importância não à mera narrativa dos fatos, mas a íntima, secreta história das preocupações e razões que os provocaram ou lhes impediram ser” (tradução nossa).

⁷⁹ Em *Amortahada*, 1986, p. XIII.

⁸⁰ Também em in *La Nación*, Buenos Aires, Argentina, 13 de julho de 1939. Respectivamente: “ante ao amor todas as demais emoções da vida são emoções subalternas” e “o amor não conhece barreiras nem prescinde de convencionalismo, proclama a liberdade de amar e não se submete à escravidão senão para entregar-se ao ser amado” (tradução nossa).

⁸¹ “O cabelo me parece não só aquele mais estritamente ligado à beleza da mulher, senão ademais a marca mais evidente e viva que une todo ser à natureza. Por que, explique-me você a razão de que nossos cabelos seguem crescendo depois que nosso corpo morre” (tradução nossa).

de la novela de María Luisa Bombal” (Apud MIRAMONTES, 2004, p. 491)⁸².

Considere-se que Rufo, por sua vez, influenciou o colombiano Gabriel García Márquez a escrever a história da família Buendía de *Cem anos de solidão* (1967), obra que, indiscutivelmente, é um clássico da literatura universal. Podemos dizer que Borges, ao comentar o livro de Bombal, na verdade, fez uma profecia “libro que no olvidará nuestra América” [livro que nossa América não esquecerá].

Podemos concluir que mais que merecidos são os prêmios por ela recebidos, a saber:

Prêmios recebidos	
1942	Premio Municipal de Novela, por <i>La amortajada</i> .
1974	Premio Ricardo A. Latcham (PEN Clube de Chile).
1976	Premio Libro de oro (Agrupación de amigos del libro) por <i>La historia de María Griselda</i> .
1977	Premio Academia (Academia Chilena de la Lengua) por <i>La historia de María Griselda</i> e pelo bom uso do idioma castelhano.
Dez. 1978	Premio Joaquín Edwards Bello, pelos valores literários dos escritores da Quinta Región.
1979	Premio Regional – Valparaíso.

Figura 17: Bombal recebendo o prêmio regional, Valparaíso (Chile), jan. 1979.

Disponível em:

<https://sites.google.com/site/marialuisabombal/museo-virtualmarialuisabombal>. Acesso em: 20 nov. 2014.

⁸² “Rulfo, lector de Bombal”. In: Revista Iberoamericana, vol. LXX, n. 207, abril-junio 2004, Vanderbilt University; “não obstante, o valor folclórico e político atribuído a *Pedro Páramo* [1955], a noção das personagens mortas e também rondando pela vida são ecos de intertextualidade da novela de María Luisa Bombal” (tradução nossa).

Porém, o mais importante, lhe foi negado. Assim, um de seus críticos mais ferrenhos, Ignacio Valente, escreve com seu nome verdadeiro, José Miguel Ibáñez Langlois: “Ha muerto María Luisa Bombal. Ha muerto sin el Premio Nacional de Literatura. Igual que Juan Emar. Las dos más altas cumbres de la narrativa chilena de este siglo han compartido un doloroso destino: el pago de Chile” (apud GLIGO, 1985, p. 171)⁸³. Mesmo não tendo recebido o prêmio nacional, seu nome brilha ao lado das maiores estrelas da literatura hispânica, como: Gabriela Mistral, Borges, Neruda, Llosa. Certo é que para sempre na história da literatura se verá a assinatura:

A photograph of a handwritten signature in dark ink on a light-colored, textured paper. The signature reads "María-Luisa Bombal" in a cursive script.

In <https://sites.google.com/site/marialuisabombal/museovirtualmarialuisabombal>

⁸³ “Morreu María Luisa Bombal. Morreu sem o Prêmio Nacional de Literatura. Assim como Juan Emar. Os dois mais altos patamares da narrativa chilena deste século compartilharam um doloroso destino: a ingratidão do Chile” (tradução nossa).

4 A CRISE DO ROMANCE E A DA POESIA MODERNOS

Claudio Magris, em “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, trata como o surgimento da era moderna e o do sujeito que lhe corresponde influenciam o romance, ou seja, para o estudioso, o romance é muito importante para o mundo moderno. Assim “como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto”, o romance o é do mundo moderno. Portanto, o romance e o mundo moderno vivem numa espécie de simbiose.

Para Magris, a “moderna epopeia burguesa”, ou seja, o romance poderá ser, paradoxalmente, o romance realista-socialista ou stalinista, que representará a construção de um mundo épico, coletivo, capaz de conferir significado à vida dos indivíduos ao qual se submetem, mesmo sendo por este mundo triturados (fé dialética). Dessa maneira, o romance moderno será a antiepopéia (não a epopeia moderna sugerida por Hegel) do desencantamento, da vida fragmentária e desagregada.

Na visão de Magris, o romance nasce da desconexão e a reproduz. Ele é inerente ao urbano e à grande cidade moderna; aparece como alegoria de um tumultuoso progresso que transforma o mundo e constrói realidades – ao mesmo tempo em que acumula ruínas. É a modernidade que, quando entra em crise, se torna uma cultura de vanguarda. A literatura produzida apresenta então romances antirromances, mostra a crise da modernidade em que certezas se desfazem em incertezas, em que há desintegração de todo tecido social e de toda unidade – inclusive do eu.

Não diferente é a poesia e seu discurso em crise, para Marcos Siscar, em “ ‘Responda, cadáver’: o discurso da crise na poesia moderna”, a poesia tende a desprender do que é social. Assim, ela dá forma a certo modo de estar no mundo, por supor perdida a harmonia com o espaço social; situação que acredita mais trágica do que a dos tempos de Camões, quando já se reconhecia a poesia em uma sociedade surda e endurecida.

Nesse sentido, é preciso compreender os traumas e as rupturas à luz do discurso poético da crise. Há de se reconhecer, também, o heroísmo moderno, já que o poeta é capaz de reconhecer a crise, reconhecer que a poesia está em crise e principalmente de se reconhecer nesta.

Uma vez capaz de revelar, em perspectiva histórica, a crise, o colapso e/ou o naufrágio, a força do poeta acaba por ser uma força utópica, profética e transformadora. Há o reconhecimento do seu espaço como “maldito”, “marginal”, em ruínas e, dessa maneira, é comum os temas ficarem em torno do mal-estar e do presente como época de desolação. Temas que apresentam não somente informação e constatação social, mas constituem também um modo da poesia apresentar modernamente seu sentido dentro de um conjunto de vozes sociais.

É importante frisar que a geração de Baudelaire, como: Rimbaud, Corbière e Mallarmè, era hostil aos poetas e à poesia de seu tempo, uma vez que consideravam a poesia, feitas por estes, ausente de sugestão da subjetividade, detentora dos sentidos, por meio da qual acreditavam obter a realidade concreta. Nesses poetas, para Siscar, o discurso da crise acaba se realizando devido a um dispositivo nomeado, figurado e experimentado como *sacrificial*. Tem-se o processo: reconhecer-se, transformar-se e fazer-se de vítima. Este sacrifício é visto por Siscar como um modo de expressar o desejo de constituir uma comunidade, de estabelecer um espaço discursivo próprio.

Portanto, o sacrifício não pode ser visto como martírio (visão cristã), como tática para restauração da ordem e da honra, nem como um resgate por meio da perda, mas sim como um gesto duplo, contraditório ou o oxímoro pelo qual se constitui a subjetividade ou a consciência poética moderna. Nada melhor do que a morte, em Baudelaire, para expressar esta questão do oxímoro. Para o poeta, não basta o condenado se entregar à morte, é preciso que este assista à própria morte: paradoxalmente a *morte vivida* - como é a de Ana María, protagonista de *A amortalhada*.

Mas, voltando ao sentido de morte presente nos textos de Baudelaire, o que Siscar nos aponta é que a poesia acaba desdobrando seu discurso na perda e na crise, ao mesmo tempo em que aspira ao lugar de autoconsciência cultural. A poesia então é vítima e também responsável por sua própria situação. A vida moderna pode ser vista, em seu espelho, simultaneamente, vítima e carrasca.

Em *As flores do mal* se tem, com a incorporação do paradigma feminino e artístico do belo, o relançamento alegórico do gesto do martírio poético. Marcas de destruição se avizinham da beleza mais aguda, relacionam-se vítima e

assassino. Vítima e algoz têm uma relação de lealdade e gratidão mútuas – em Bombal esta relação é muito bem demarcada por homem *versus* mulher.

O mesmo acontece com o sujeito lírico que pede para que o cadáver – poesia – lhe responda; o sujeito lírico é algoz e vítima desse cadáver, e a recíproca é verdadeira – eles são cúmplices. Siscar, ainda, acrescenta que o ato de dirigir-se ao cadáver atribuindo-lhe beleza e dignidade é um gesto típico de amante.

É importante frisarmos que a poesia acaba inundando o espaço citadino e, assim, é estabelecida uma cumplicidade entre o individual e o coletivo, o que acaba por aproximar, em algumas situações, as posições de inocente e de culpado. Portanto, a via de reversibilidade é fundamental e imprescindível, já que, no sofrer, tem-se a satisfação própria e também a culpa.

Além do sacrifício e da reversibilidade, Siscar nos aponta a questão da profanação como sentido inverso da metamorfose (transformar-se em algo que se é). Diminuir o mal não é querer anular este mal, mas sim aceitar o inevitável, aceitar que ele existe e reconhecer suas marcas na extensão diminuída dos fatos do real.

Esse processo acontece na generalização do mal e do inferno, bem com na denúncia da tentativa de abolição desse inferno, ou seja, naquilo que excede a soberania e/ou a vontade do sujeito. Participa-se da culpa do outro e esta participação abala a identidade do próprio corpo.

O sacrifício não gera um benefício moral, não retifica um erro, nem redime a culpa. Em Baudelaire, o sacrifício é sem redenção. O conflito do poeta é bem mais trágico do que o de Hamlet, após a visão do espectro. Isso porque envolve sua própria posição do discurso poético que o sustenta. Ele tem o desafio de dizer tudo e o direito de dizer nada, de não responder.

O discurso moderno, em crise, como aponta Siscar, é dual, deve dizer ao mesmo tempo em que tem o direito de não dizer – talvez resida aí sua subordinação a uma outra visão de linguagem. *Escrever* acaba sendo um desafio, pois

a escrita pressupõe resolvida a questão da soberania do sujeito; ela se nutre dos falsos paraísos da sinceridade ou da ‘convicção’. O fogo da escrita queima o papel na medida em que escrever-se é, também, no fundo, deixar-se consumir por um outro; é reconhecer-se no outro e ser vítima do outro. A liberdade de dizer tudo e a impossibilidade de responder - oxímoro fulminante (2007, p.183).

Neste sentido, a poesia moderna não estabelece posições, mas, sim, atribui sentido dramático a determinadas questões. “O que é a impostura para Baudelaire será a preciosidade e o luxo para Mallarmé, ou seja, maneiras não exatamente de *constatar* o colapso cultural da poesia, mas de colocar a escrita poética como experiência exemplar do colapso” (2007, p.185).

Como salienta Siscar, as vanguardas do século XX (frequentemente em oposição à ‘tradição’) realizam um gesto de ‘ressurreição’. A interpelação crítica é contraditória uma vez que, mesmo constatando a morte do gênero poesia, clama para que este morto lhe responda. Isso porque a crise passa a ter a função de conservação ou de ‘atualização’; portanto, na verdade, a poesia se faz de morta para assim se manter viva. Em outras palavras, a beleza prometida não é simplesmente a vinda daquilo que será, mas a descoberta do presente como esquecimento e sobrevivência, em suma, como sentimento de crise por uma beleza perdida.

De acordo com Michel Collot, em “O sujeito lírico fora de si”, para que a intimidade do sujeito possa ser exposta, possa ser revelada, é preciso que seja projetada para fora. Em outras palavras, a interioridade se serve de objetos exteriores para expressar aquilo que a alma (o “eu”) por si só não pode (ou mesmo não consegue) expressar.

Collot observa que, desde Platão, o sujeito lírico não se possui na medida em que ele é possuído por algo ao mesmo tempo de si e estrangeiro. Nesse sentido, tanto essa possessão quanto esse desapossamento são marcados/envoltos pelo outro.

Portanto, o sujeito não é mais o soberano da palavra; ele se sujeita a ela. Sujeição próxima da submissão. O sujeito fora de si se encontra em um mundo desencantado e em uma linguagem também desencantada. Assim, o que o “eu” achava que era transcendência era, na verdade, uma exteriorização – ou seja, o “eu” vivia uma ilusão.

Conforme Collot, o eu lírico pode se realizar por se distinguir daquele “eu” iludido em ser o todo poderoso, idêntico a si, senhor de si e do universo. Ao perder a sua transcendência, o lírico acaba se deparando com a redefinição do sujeito pelo pensamento. E é desse modo (reinterpretando) que o lirismo pôde

aparentar ser um dos modos de expressão possíveis e legítimos do sujeito moderno.

Nesse sentido, podemos dizer que o estudo em questão de Collot se aproxima do perspectivismo do antropólogo Viveiros de Castro e, conseqüentemente, do de Deleuze: desdobramento/ressignificação; em outras palavras, interiorização da diferença: é pelo outro que consigo me significar no mundo.

A importância do corpo se faz presente, uma vez que é pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçada, como comenta o próprio Collot. O corpo é simultaneamente sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro – corpo próprio e impróprio. Esta complexa intercorporeidade se fundamenta na intersubjetividade que se desdobra na palavra.

Para Merleau-Ponty, o sujeito não pode se exprimir se não for por meio dessa palavra-corpo (linguagem), que dá forma ao pensamento, mas que não vive em um corpo próprio e, sim, vive no corpo de um outro (corpo estrangeiro).

Essa abertura ao mundo e ao outro o torna um estranho, por dentro e por fora. Ele não pode e nem conseguiria reaver sua verdade mais íntima pelas vias da reflexão e da introspecção. É fora de si que ele pode/consegue encontrar a verdade.

Assim, Collot afirma que é saindo de si que esse sujeito coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como *ipseidade* que, em vez de excluir, inclui a alteridade – não para contemplação (narcisismo do eu), mas para realizar-se como um outro.

Se antes o lirismo fora reprovado por seu subjetivismo e idealismo, ao passo que a literatura era a única via de acesso ao real, agora o antilirismo com suas visões duais (fora/dentro, matéria/idéia, emoção/conhecimento) acaba por colocar objeto contra sujeito, corpo contra espírito e letra contra significação. Com a dualidade, se perde o essencial, que é a reciprocidade de tais termos, e, então, ganha destaque a poesia moderna que ultrapassa tais dicotomias, para que possamos compreender que o sujeito lírico só pode se constituir na sua relação com o objeto.

Essa abertura põe em xeque a identidade do sujeito romântico, podendo colocá-lo em crise. O sujeito não é mais definido por sua identidade, mas, sim, por sua alteridade. Essa alteridade tem a ver com o sujeito lírico ligado ao

exercício da linguagem e do corpo. É no ato da enunciação que *eu* é um *outro*; é pelo outro que me faço. Desse modo, passa-se da primeira à terceira pessoa do singular. É perdendo o controle de meu corpo e de minha língua que me encontro.

Assim, como aponta Collot, é projetando-se na cena lírica por meio das palavras e das imagens do poema que o *eu* chega a apreender de fora o seu eu mais íntimo. Para dar corpo ao poema, o poeta deve recarregar a linguagem de sensorialidade (perfume, sons e cores). Portanto, a poesia, como a descreve Otavio Paz, “coloca o homem fora de si e o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. A poesia é entrar no ser”.

5 UMA LEITURA DE A AMORTALHADA

“Escrever um romance significa (...) levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem vive”

(BENJAMIN, 1987, p. 201).

La amortajada fora publicada pela primeira vez em 1938⁸⁴ pelo Editorial Sur, em Buenos Aires, sob a direção de Victoria Ocampo, que se torna amiga íntima de María Luisa Bombal. É a segunda publicação da escritora, que já havia inaugurado seus trabalhos com *La última niebla*, em 1935.

A narrativa se dá por meio da junção de vozes, da própria Ana María, protagonista, do narrador onisciente, dos filhos da protagonista (Anita, Alberto e Fred), Zoila, considerada sua mãe; o pai, tia Isabel (mãe de Ricardo); algumas destas, raras, outras com domínio maior na narrativa (ver Quadro de Narradores), com predominância do narrado por Ana María e pelo narrador onisciente.

Narradores-personagens	
Ana María	a amortalhada
Ricardo	amor de infância/primeiro amor
Alicia	irmã
Antonio	marido de Ana María
Fernando	amigo, confidente e amante
Zoila,	mãe de criação
Don Gonzalo	pai
Alberto	filho mais velho
Anita	filha
Fred	filho preferido
María Griselda	nora (casada com Alberto)
Padre Carlos	amigo da família
Tia Isabel	mãe de Ricardo

Algumas das passagens, curtas (de uma a três páginas), por exemplo, tratam de personagens secundários, como é o caso da tia Isabel. Em

⁸⁴ Em sua 4ª edição (30 anos após a primeira publicação), a novela recebeu o acréscimo de algumas passagens bíblicas.

outras, longas, a protagonista divide a narrativa com o narrador. Vale observar que, muitas vezes, fica-nos a dúvida de quem realmente narra, pois em algumas passagens a voz do narrador se funde à de Ana María, não nos permitindo afirmar quem narra ou se se trata apenas de uma junção de pensamento, em que narrador concorda com Ana María ou vice-versa.

Temos o insólito instaurado, pelo fato de boa parte de a narrativa ser apresentada por uma protagonista que está sendo velada. E, neste momento único, consegue ver e sentir. Desse modo, perpassa todo o momento vivido (portanto, como velada, pôde reviver o já vivido), refletindo sobre suas ações e também sobre as ações daqueles que passaram por sua vida. Estes nos são apresentados conforme vão chegando ao velório para despedir-se do corpo da protagonista. E é como velada que é permitida a Ana María a epifania, “é preciso morrer para saber”. Assim, ela fica sabendo que muito do sofrimento por ela vivido fora em vão, que muito poderia ser diferente. No entanto, este momento de clarividência está atrelado à impossibilidade – já que é uma velada – de mudar o curso daquilo que foi vivido.

Nesse sentido, a vida repassada serve para a construção da paz e, consequentemente, para a aceitação de sua nova condição, que passa a ser desejada, quando se dá conta de que não a afligem mais alguns pensamentos que até então eram constantes, por exemplo, se tinha sido ou não amada por Ricardo. A protagonista reflete sobre o sentido da vida repassando-nos a *sua* vida, permitindo-nos, como leitores, refletir sobre a vida de um modo geral, bem como sobre a nossa própria vida.

Interessante observar que, um a um, eles vão se despedindo dela (e ela também deles) e, neste processo de despedida, com o desenvolver da narrativa, Ana María percebe que as coisas terrenas vão deixando de ter importância para si. Aos poucos, essa consciência toma forma de aceitação – é preciso sofrer a morte dos vivos (1ª morte) para poder sofrer a morte dos mortos (2ª morte), a imersão total.

Tal aceitação acaba acontecendo por intermédio do outro, muito bem evidenciado no choro de Antônio: “A medida que las lágrimas brotan, se deslizan, caen, ella siente su odio retraerse, evaporarse. No, ya no odia. ¿Puede acaso odiar a un pobre ser, como ella destinado a la vejez y a la tristeza?” (BOMBAL, 2010, p.

99)⁸⁵. Agora sim, “siente deshacerse el último nudo de su estructura vital” (BOMBAL, 2010, pp. 99 e 100)⁸⁶

A narrativa que se inicia com a voz do narrador: “Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos”⁸⁷ causa, em nós, leitores, um estranhamento. Como pôde entreabrir os olhos uma velada? Mas esse estranhamento em pouco tempo é desfeito: “Era como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas”⁸⁸, olhar aos que se inclinavam para vê-la. O narrador, ao supô-la enxergando, nos convida à suspensão da descrença, portanto, à familiarização da situação, “Porque Ella veía, sentía” (BOMBAL, 2010, p. 33)⁸⁹. O uso da maiúscula alegorizante, muito comum no Simbolismo, reforça aqui a ideia do incomum: *Ela*, a velada, via, sentia e nos relataria tal experiência.

Uma vez familiarizados, aceitamos a ideia de *Ela*, uma velada, se ver e se sentir, ver os outros e senti-los; e quase não notamos quando ela ganha também voz e passa a nos contar, junto do narrador e também de outros personagens, sua vida. Numa espécie de fluxo de consciência (espécie porque se trata de uma velada e não de uma personagem comum que vagueia em seus pensamentos), o pensamento da protagonista ganha voz, uma vez que o corpo já não a tem.

Interessante observar que os relatos acontecem conforme a ligação de Ana María com aqueles que a visitam em seu velório. A narrativa se dá *in medias res*, no entanto, facilmente, é possível montar a ordem cronológica dos fatos ocorridos na infância, adolescência (quando acontece o primeiro amor), fase adulta (matrimônio) e morte; acrescente-se: momento do velório e “desligamento” – narrativa encaixada.

Da infância, relata-nos que sua mãe ia à cidade e a deixava com Zoila, ama de leite. Sabemos da morte prematura da mãe biológica e que sentia falta dela do mesmo modo que seu pai também sentia; que Ana María e a irmã, Alicia, estudaram em colégio interno enquanto o pai e o irmão trabalhavam na fazenda.

⁸⁵ “À medida que as lágrimas brotam, deslizam, caem, ela sente seu ódio retrair-se, evaporar. Não, já não odeia. Pode por acaso odiar um pobre ser, destinado como ela à velhice e à tristeza?” (BOMBAL, 1986, p. 62).

⁸⁶ “ela sente desfazer-se o último nó de sua estrutura vital” (BOMBAL, 1986, p. 62)

⁸⁷ “E tão logo anoiteceu, seus olhos entreabriram” (BOMBAL, 1986, p. 1).

⁸⁸ “Era como se quisesse olhar escondida atrás de seus longos cílios” (BOMBAL, 1986, p. 1).

⁸⁹ “Porque Ela via, sentia” (BOMBAL, 1986, p. 1).

Que a fazenda da família de Ricardo era vizinha à de seu pai, e que muito brincava com as irmãs daquele.

Já a adolescência fora marcada pelo primeiro amor. Aquele que atormentava as irmãs e as vizinhas (Ana María e Alicia) com brincadeiras aterrorizantes logo tomou conta de seu coração. Essa fase da adolescência é toda ela explorada por recursos estilísticos, como, por exemplo, as estações do ano para explicar o momento mágico de sua primeira relação sexual, sua gravidez inesperada, o aborto espontâneo. Sabemos que Ana María e Ricardo se afastam e não ficam juntos. A perda dele lhe causa imensa dor, carregada até o momento em que está sendo velada.

A fase adulta é marcada pelo casamento com Antônio, com quem tem seus três filhos (Anita, Alberto e Fred). Sabemos que ele a cortejou por um ano e que ficam noivos mesmo ela não estando apaixonada. Assim, o primeiro ano de casamento foi marcado pela incompatibilidade do casal, a frieza dela e o fogo enlouquecedor dele. Sabemos que ela pede para voltar para a casa do pai e em pouco tempo se arrepende deste pedido. Embora o marido a aceite de volta, nunca a perdoa, nem mesmo ali quando vela o corpo da esposa – permanência da incompatibilidade.

Nesta fase, há o aparecimento de Fernando que, de amigo da família, passa a confidente de Ana María – e a escuta sem dizer nada. O amor de Fernando não era para conquistá-la e sim para humilhá-la; ainda assim, até o momento de sua morte, Ana María mantém a amizade por ele.

Por fim, pelo narrador, tomamos conhecimento da causa da morte de Ana María, – uma grave enfermidade –, e de sua eterna “briga” com Deus. Morreu sem se confessar, sem fazer seu último ato de contrição. O momento do velório é, como já foi comentado, marcado pela presença de amigos e familiares que, ao se aproximarem um a um do caixão, reativam a memória da protagonista com o já vivido em comum entre eles. Este momento é marcado por toda uma ritualística católica (ataúde, velas, rezas) e nele também está a marca do início do “desligamento”, tanto de Ana María para com os seus entes, quanto destes para com ela. Desligamento esse que vai se materializando no cortejo fúnebre, quando ela reconhece cada casa e cada árvore no caminho ao cemitério e que se concretiza quando o seu “eu” se “acopla” à floresta úmida que marca o fim de sua vida terrena.

Recebe a bênção final e é depositada no fundo da cripta.

A obra *A amortalhada* pode ser lida e interpretada por vários vieses. É possível fazer uma leitura pelos narradores-personagens, na ordem em que aparecem, ou remontando o tempo cronológico. É possível pensá-la por suas temáticas: amor, misticismo, erotismo, dor etc. Qualquer desses vieses leva-nos a caminhos que passam pelo ritmo, pela rima, pela sonoridade. A presença da música nas obras de Bombal, como já explicitado, vem, em parte, da paixão dos pais por Wagner e Mozart e, em parte, de seu tempo de estudo em Paris.

Assim, buscarei tecer caminhos pelas personagens explorando, quando possível, os recursos estilísticos, uma vez que estes são, a meu ver, ferramentas que contribuíram grandemente para torná-la uma escritora diferenciada.

5.1 Por suas personagens

Quanto às personagens, são citadas na obra na seguinte ordem: Anita (filha), Alberto e Fred (filhos), Zoila (mãe de criação), mãe biológica (não sabemos o nome), Ricardo (primeiro amor), pai (Don Gonçalvez), Alicia (irmã), Fernando (amigo e confidente) e Antônio (marido). Embora os filhos sejam os primeiros citados, não chega a tratar deles mais a fundo, nesta primeira menção. Sabemos mais detalhadamente sobre Alberto, por exemplo, depois da vigésima quinta página, isso depois de tratar seus questionamentos com Deus (momentos referentes à crença de sua irmã). Importante frisar que é possível identificar inquietações provocadas pelos personagens masculinos, principalmente, considerando a relação homem-mulher.

Das oitenta e uma páginas do romance, mais da metade são dedicadas a eles, aos homens da vida de Ana María: em dezessete páginas sabemos sobre Ricardo, em catorze, sobre Fernando e outras dezessete, sobre Antônio, nessa mesma ordem. Eles são os que influenciam o viver das personagens femininas na obra de Bombal, uma vez que elas, como veremos, são respaldadas pelos masculinos. No entanto, não devemos ser ingênuos e fazer leituras sexistas – elas diminuiriam a autora. Uma leitura ideal seria a que permitisse a reflexão do papel do ser humano na comunidade, tanto conjugal, quanto familiar e social.

A filha Anita é a primeira que Ana María vê em seu velório. Logo avista também seus dois filhos, Alberto e Fred. A filha é apresentada como “muchacha dorada y elástica, orgullosa de sus veinte años”⁹⁰ e seus filhos como “sus hijos ariscos al menor cumplido”⁹¹. Estes marcam a não comunicação familiar. A menina, por se perder em sua beleza, não dá tanto ouvidos à mãe. Os moços reprimem a tristeza sentida pela morte dela. Zoila é a mãe de coração, “que la vio nacer y a quien la entregó su madre desde ese momento para que la criara” (BOMBAL, 2010, p. 34)⁹².

Ana María a considerava “mi mama, déspota, enfermera y censora” (BOMBAL, 2010, p. 59)⁹³. Sendo sua “antigua confidente de los días malos; dulce y discreta olvidada, en los de felicidad” (BOMBAL, 2010, p. 35)⁹⁴. Era uma pessoa simples e forte, que não conseguira imprimir em Ana María seu sentido prático, porém todas as suas superstições. A mãe biológica é mencionada no mesmo parágrafo em que nos apresenta Zoila. Embora aquela a deixasse aos cuidados desta (não se sabe o motivo), amava a mãe, que tivera “esa muerte prematura tan desconcertante como el frívolo misterio de sus ojos” (BOMBAL, 2010, p. 57)⁹⁵.

Sobre Zoila, é interessante observar que esta só aparece a partir da 4ª edição (editorial Orbe: Santiago, Chile) de *La amortajada*, em 1968, ou seja, 30 anos após a primeira edição. É por meio desta personagem que María Luisa Bombal faz o acréscimo referente à liberdade religiosa. Embora já nas primeiras edições houvesse alguns questionamentos quanto à religião, marcados pelo dó que Ana María sentia da irmã, de fé fervorosa, castigada pela falta de compaixão de Deus, foi com Zoila que a autora pode se manifestar de forma transgressora – rompendo com o catocismo presente na sociedade na qual estava inserida e deixando prevalecer ideias ligadas ao cósmico, superstições e natureza.

A respeito deste acréscimo, Bombal comenta a Carmen Merino,

⁹⁰ “jovem dourada e elástica, orgulhosa de seus vinte anos” (BOMBAL, 1986, p. 2).

⁹¹ “ariscos ao menor carinho” (BOMBAL, 1986, p. 2).

⁹² “que a viu nascer e a quem foi entregue por sua mãe, para que a criasse desde aquele momento” (BOMBAL, 1986, p. 2).

⁹³ “mãe verdadeira, déspota, enfermeira e censora” (BOMBAL, 1986, p. 25).

⁹⁴ “confidente dos dias maus; doce e discreta ausente nos dias de felicidade!” (BOMBAL, 1986, p. 2).

⁹⁵ “morte prematura, tão desconcertante quanto o frívolo mistérios de seus olhos” (BOMBAL, 1986, p. 23).

Siempre vi que faltaba resolver el problema religioso. Lo dejé sin abordar, porque en esa época no lo tenía resuelto. Ahora en la cuarta edición lo afronté: la amortajada tenía su religión tan adentro que no necesitaba hablar de ella. Su confesor lo sabía. Son sólo unas pocas líneas las que agregué. Creí que era honrado colocarlas ahora que había resuelto ese problema (BOMBAL, 2010, p. 195).⁹⁶

Ainda há de se observar que nesta 4ª edição, Bombal estava casada com Saint Phalle, católico bastante religioso, mas que respeitava todo tipo de religião. Também contava a autora com 58 anos, natural que talvez pensasse mais sobre a morte do que antes e que sentisse a necessidade de tratar mais acerca de Deus e seu papel para com o ser humano.

Depois da religião resolvida em Zoila, apresenta-nos Ricardo, que com sua “presencia anula de golpe los largos años baldíos, las horas, los días que el destino interpuso entre ellos dos, lento, oscuro, tenaz” (BOMBAL, 2010, p. 57)⁹⁷. Uma relação, desde criança, de amor e ódio.

Aterrorizava as irmãs e as “primas”, Alicia e Ana María, soltando os passarinhos, pendurando as bonecas em galhos altos, gritando-lhes ao ouvido em momento inesperado, para assustá-las. Colocando bichos, pegos no bosque, nas costas delas, contando histórias sombrias, mesmo assim, exercia sobre elas grande fascínio. Era amor (“Creo que te admirábamos”) e ódio (“Te juro que te odiábamos”)⁹⁸. Abandonou Ana María sem explicação e esta continuou amando-o por toda vida e odiando-o pelo abandono.

O amor por Ricardo fora despertado quando, à traição, sua irmã a atirara sobre uma carroça transbordante de feixes onde ele estava recostado. Assim, com “coraje inaudito” (BOMBAL, 2010, p. 39)⁹⁹ deita a seu lado, prosseguindo por um caminho para ela desconhecido – tanto pela estrada a que o peão conduzia, quanto, e principalmente, pelo caminho do primeiro amor.

Percebe-se na figura de Ricardo o símbolo de proteção desejada e esperada. “Hubieras podido llevarme hasta lo más profundo del bosque [...]. Yo no

⁹⁶ “Sempre vi que faltava resolver o problema religioso. Não o abordei porque naquela época não o tinha resolvido. Agora, na quarta edição, eu o enfrentei: a amortalhada tinha sua religião tão profunda que ela não tinha necessidade de falar sobre isso. Seu confessor sabia. São apenas algumas linhas que eu adicionei. Achei merecido colocar agora que tinha resolvido o problema” (tradução nossa).

⁹⁷ “presença anula de chofre os longos anos baldios, as horas, os dias que o destino interpôs entre ambos, lento, obscuro, tenaz” (BOMBAL, 1986, p. 5).

⁹⁸ Respectivamente “Creio que o admirávamos” e “Juro que o odiávamos” (BOMBAL, 1986, p. 5).

⁹⁹ “inaudita coragem” (BOMBAL, 1986, p. 6).

habría tenido miedo mientras me sostuviera ese abrazo” (BOMBAL, 2010, p. 44)¹⁰⁰ e segue: “comprendí que desde el momento en que me echaste el brazo al talle me asaltó el temor que ahora sentía, el temor de que dejara de oprimirme tu brazo” (BOMBAL, 2010, p. 45)¹⁰¹.

O temido abandono acontecera e parece ter sido algo marcante na vida da velada, pois o questiona duas vezes, por suas próprias palavras: “Aquel brusco, aquel cobarde abandono tuyo, ¿respondió a un orden perentoria de tus padres o a alguna rebeldía de tu impetuoso carácter?” (BOMBAL, 2010, p. 45)¹⁰² e por meio do narrador: “El brusco, el cobarde abandono su amante, ¿respondió a alguna orden perentoria o bien a una rebeldía de su impetuoso carácter?” (BOMBAL, 2010, p. 54)¹⁰³.

Depois desse abandono pensou em suicídio e, para não cometê-lo, atirou em uma árvore: “Fue un chasquido, un insignificante chasquido como el que descarga una sábana azotada por el viento”. E embora o tiro não tenha sido contra suas próprias têmporas, a necessidade de falar o que deveria ter sido dito e não fora, leva a narrativa a um discurso direto: “Pero, oh Ricardo, allá en el tronco del árbol quedó un horrendo boquete disparejo y negro de pólvora” (BOMBAL, 2010, p. 46)¹⁰⁴.

A gravidez marcada pelas estações do ano dá o tom de poesia à prosa. Entregou-se a Ricardo no outono (outubro); numa tarde de inverno pensa em se matar (“folhas secas se oprimiam no chão”) devido ao abandono. Na “primavera todavía oculta bajo el suelo invernal” (BOMBAL, 2010, p. 46)¹⁰⁵, a gestação foi desenvolvida em plena primavera, em uma sinestesia as cores. No verão, a “congoja inexplicable que crecía junto con la luna” (BOMBAL, 2010, p. 49)¹⁰⁶ e a sensibilidade aflorada pela harmonia da noite azul (céu, lago e casa) e das corujas de voo pesado

¹⁰⁰ “Teria podido levar-me até o mais profundo do bosque [...]. Eu não teria tido medo enquanto me amparasse aquele abraço” (BOMBAL, 1986, p. 10).

¹⁰¹ “compreendi que desde o momento em que me enlaçara, havia-me assaltado o temor que sentia agora, o temor de que deixasse de me sustentar o seu braço” (BOMBAL, 1986, p. 11).

¹⁰² “Aquele seu brusco, covarde abandono, terá sido uma ordem peremptória de seus pais ou alguma rebeldia de seu caráter impetuoso?” (BOMBAL, 1986, p. 12).

¹⁰³ “O brusco, covarde abandono de seu amante, respondeu ele a alguma ordem peremptória, ou foi mesmo uma rebeldia de seu caráter impetuoso?” (BOMBAL, 1986, p. 20).

¹⁰⁴ Respectivamente: “Foi um estalo, um estalo insignificante como aquele provocado por um lençol fustigado pelo vento” e “Mas, lá no tronco da árvore, Ricardo, ficou um buraco desigual, horrendo e negro de pólvora” (BOMBAL, 1986, p. 12).

¹⁰⁵ “primavera ainda oculta sob o solo invernal” se descobre grávida (BOMBAL, 1986, p. 13).

¹⁰⁶ “aflição inexplicável que crescia junto com a lua” (BOMBAL, 1986, p. 16).

a fazem cair em prantos. E aquela angústia que lhe invadira o peito fora embora com as lágrimas: “Fue como si la angustia que me torturaba hubiera andado tanteando en mí hasta escaparse por el camino de las lágrimas” (BOMBAL, 2010, p. 50)¹⁰⁷. E assim foram os três dias seguintes, uma angústia lhe tomava o peito, de modo que vivia “a la espera de las lágrimas. Las aguardaba como se aguarda la tormenta en los días ardorosos del estío” (BOMBAL, 2010, p. 50)¹⁰⁸.

Sobre as estações, o outono marca a preparação para o novo. Da entrega a Ricardo veio o abandono, representado pelo inverno, tempo de introspecção, de vida paralisada, de espera pela primavera. Esta não demora a chegar, se descobre grávida. Então, um novo ciclo acredita iniciar, nascem as primeiras flores, cresce em sua barriga o fruto daquele amor, que antes da chegada do verão, tempo de plenitude, é expelido, como uma “tormenta de verão”.

A poesia em forma de sinestesia também está presente nas frutas desejadas, escuras: uvas, morangos, framboesas. Queria também mergulhar em amarelos girassóis. A cor amarela ou os tons cor de laranja das pétalas simbolizam calor, lealdade, entusiasmo e vitalidade, refletindo a energia positiva do sol. A felicidade na qual gostaria de estar imersa.

Assim, vivia gulosa “de olores, de color, de sabores” (BOMBAL, 2010, p. 49)¹⁰⁹. Nesta passagem, cita implicitamente, Christian Andersen: “empezó a descubrir una gran cantidad de fresas perfumadas y maduras” (BOMBAL, 2010, p. 48)¹¹⁰. Os queria como os morangos mágicos do conto. Assim, aquela “nota sonora y grave” (BOMBAL, 2010, p. 35)¹¹¹ de quando está sendo velada contrasta com a “aguda, sostenida y dulce” (BOMBAL, 2010, p. 48)¹¹² de quando se descobre grávida - reforçando o ambiente pesado do agora e feliz de outrora.

Quando trata da irmã Alicia, ficamos sabendo da relação de Ana María com Deus, impiedoso – segundo ela. A irmã representa a passividade, a aceitação dos dogmas da igreja sem qualquer contestação, ao passo que ela, Ana María, sempre os questionou, mesmo enquanto está sendo velada: “¿Dónde creerás

¹⁰⁷ “Foi como se a angústia que me torturava tivesse tateado em mim até esvaiair-se pelo caminho das lágrimas” (BOMBAL, 1986, p. 16).

¹⁰⁸ “à espera das lágrimas. Aguardava-as como se aguarda a tormenta nos dias ardentes de verão” (BOMBAL, 1986, p. 17).

¹⁰⁹ “de cheiros, de cores, de sabores” (BOMBAL, 1986, p. 15).

¹¹⁰ “começou a descobrir uma porção de morangos perfumados e maduros” (BOMBAL, 1986, p. 15)

¹¹¹ “nota sonora e grave” (BOMBAL, 1986, p. 3).

¹¹² “aguda, sustentada e doce” (BOMBAL, 1986, p. 14).

que estoy? ¿Rindiendo cuentas al Dios terrible a quien ofreces día a día la brutalidad de tu marido, el incendio de tus aserraderos, y hasta la pérdida de tu único hijo [...]?”(BOMBAL, 2010, p. 58)¹¹³ e continua: “Estoy aquí, disgregándome bien apegada a la tierra. Y me pregunto si veré algún día la cara de tu Dios” (BOMBAL, 2010, p. 58)¹¹⁴.

Quanto ao pai, percebe-se uma relação distanciada. Quando Ana María expõe o que recorda da mãe, acaba pondo fim a uma única tentativa de diálogo; isso porque descobre o segredo do pai, o sofrer calado pela perda da esposa.

O filho Alberto lhe causava horror, dó e vergonha. Sendo ele marido de María Griselda, de singular beleza, se afundou em um ciúme que não só definhava a esposa como a ele próprio; vê nele a morte. Horror porque o ciúme dele não permitiu que a nora comparecesse ao velório dela e porque o ciúme o fez destruir todas as fotos de sua esposa, inclusive aquela última, que sempre fora guardada por ela. Enquanto velada, tenta, em vão, uma comunicação com o filho na tentativa de pedir-lhe que deixasse a pobre viver, que deixasse de atormentá-la – gostaria de impedir que essa mulher – sua nora – tivesse o seu mesmo fim, uma vida em que a felicidade lhe seria negada.

Depois de se referir a Alberto, sente-se cansada, mas uma inquietação não a deixa desatar o nó da vida, da angústia sentida. Então passa a divagar sobre Fernando, aquele moreno, magro, com doença de pele, que lhe amargara a vida. Homem infeliz e sem sorte que se tornou “um mal necessário”. Ele a ouvia, ou seja, escutava suas queixas, raivas e tristezas e não fazia nada, não dizia nada. Tinha por Ana María um amor humilde que a humilhava e a fazia mais desgraçada. Esperava dele uma atitude, um conselho, um pedido – que nunca veio – de que deixasse Antônio para viver com ele. Fernando, por sua vez, esperava que, após inúmeras confidências e queixas, ela fosse um dia para seus braços. Assim como na história com Ricardo, não puderam ser felizes porque um deixava ao outro a iniciativa, por capricho, mesquinhez e egoísmo.

¹¹³ “Onde será que você pensa que eu estou? Prestando contas ao Deus terrível a quem você oferece, dia após dia, a brutalidade de seu marido, o incêndio de suas serrarias e até mesmo a perda de seu único filho [...]?” (BOMBAL, 1986, p. 23).

¹¹⁴ “Estou aqui, desagregando-me bem presa à terra. E me pergunto se um dia chegarei a ver a cara do seu Deus” (BOMBAL, 2010, p. 24).

Na verdade, Fernando, muito mais do que Ana María, cultivava esses sentimentos; ele era um ser humano mesquinho e se fazia passar por boa pessoa. Numa primeira leitura passaria por passivo, apaixonado, quase um coitado. Mas, numa leitura mais atenta, constatamos que foi o mais mesquinho, o mais egoísta. O “capítulo” sobre ele é encerrado em um discurso direto, em que se denuncia: “Me sabías egoísta, ¿verdad? Pero no sabías hasta dónde era capaz de llegar mi egoísmo. Tal vez deseé tu muerte, Ana María” (BOMBAL, 2010, p. 80)¹¹⁵. E não só nesse seu desabafo final é percebido seu caráter, mas também ao confessar que, quando deixara de amar, não mais perdoara, sua falecida esposa (Inês):

Hasta que te encontré, cuando se me hería en mi orgullo dejaba automáticamente de amar, y no perdonaba jamás. Mi mujer habría podido decírtelo, ella, que no obtuve de mí ni un reproche, ni un recuerdo, ni una flor en su tumba (BOMBAL, 2010, p. 68)¹¹⁶.

Passagem que, a meu ver, deixa claro o quanto foi cruel com a esposa por simplesmente deixar de “amá-la” (talvez isso tenha acontecido quando conheceu Ana María) e irônico quando diz não entender o motivo da decisão dela: “¡Pobre Inés! [...] Aún no logro explicarme el porqué de su resolución. No parecía triste ni deprimida [...]. Me dejó ¡Qué me importa que no fuera para seguir a un amante!” (BOMBAL, 2010, p. 66)¹¹⁷.

Se dizia amar, é estranho que cobre por este amor (até mesmo no velório!). Ele rechaça Ana María por nunca ter sido ao menos gentil com ele, por não agradecer cada noite que passara escutando-a. Talvez isso também a impedira de estar com ele: sentiu a cobrança por algo que não deveria ser cobrado, o amor.

Ainda assim, ela, enquanto velada, se arrepende de ter sido cruel com ele, de tê-lo feito esperar, de nunca beijá-lo, de nunca agradecer-lhe pela companhia. A crueldade, inútil, parece pesar-lhe quando dá a entender que ele foi fundamental no momento de ela suportar a doença: “Qué de veces durante mi enfermedad me incorporé en el lecho para escucharte con delicia rondar la puerta

¹¹⁵ “Você me achava egoísta, não é verdade? Mas não sabia até que ponto era capaz de chegar o meu egoísmo. Quem sabe tenha desejado sua morte, Ana María” (BOMBAL, 1986, p. 43).

¹¹⁶ “Até antes de encontrá-la, quando meu orgulho era ferido, eu deixava automaticamente de amar e nunca mais perdoava. Minha mulher bem o soube, ela que não teve de mim nem uma queixa, nem uma recordação, nem uma flor em seu túmulo” (BOMBAL, 1986, p. 33).

¹¹⁷ “Pobre Inês! [...] Ainda não consigo explicar-me o porquê de sua decisão. Não parecia triste nem deprimida [...]. Deixou-me. Que me importa que não foi para ir atrás de um amante!?” (BOMBAL, 1986, p. 31).

que te había vedado” (BOMBAL, 2010, p. 78)¹¹⁸.

Quanto a Fred, sabemos que ele é o preferido dos filhos, porque se apresenta como o mais sensível, e também porque é intuitivo. Ele é quem repara nos “olhos de coruja” do homem à estrada, no dia fatídico em que Fernando os levara a conhecer o novo terreno que tinha comprado e acabaram se perdendo, depois de Fernando matar uma coruja para deixar Anita feliz. Coruja que simboliza o malogro, a mudança do dia bonito para névoa que não lhes permitia enxergar. Foi Fred quem notou que o homem que já parecia esperá-los, a quem pediram informação sobre o caminho a seguir, tinha os olhos iguais aos da coruja, pois as pálpebras se fechavam de baixo para cima.

Nesse dia, mais um sinal vindo do filho, que avistou uma cinerária “de un azul oscuro, violento y mojado” (BOMBAL, 2010, p. 75)¹¹⁹, a fez mudar de ideia, de não prosseguir naqueles descaminhos em que se perderam. Ao amanhecer, se aterrorizou por perceber que estavam a um passo do abismo. Desse dia em diante, via Fred como especial; algo o vinculava à terra e ao secreto – ele parecia não ter tido consciência disto. Ela “le perdonaba todo, hasta la rudeza con que se desprendía de ella cuando se inclinaba para besarlo” (BOMBAL, 2010, p. 76)¹²⁰.

Vale ressaltar as flores da cinerária¹²¹, por serem perenes, costumam ser usadas como ornamentos em homenagens aos entes queridos, enfeitando os túmulos destes em grande parte dos cemitérios. De acordo com o dicionário Priberam da Língua portuguesa, cinerário, proveniente do latim *cinerarius*, também é relativo a cinzas ou que as encerra (uma cinerária). No sentido figurado, representa o fúnebre, o mortuário, bem como caixão ou sepultamento.

Por fim, chega o homem mais esperado por ela, Antônio, seu marido. Os que estavam presentes no velório se afastam para que ele pudesse se

¹¹⁸ “Quantas vezes durante minha doença, afundei-me ainda mais na cama, para escutar, deliciada, você rondando a porta que haviam lhe proibido” (BOMBAL, 1986, p. 41).

¹¹⁹ “de um azul escuro, violento e molhado” (BOMBAL, 1986, p. 38).

¹²⁰ “perdoava-lhe tudo, inclusive a rudeza com que se afastava dela quando se inclinava para beijá-lo” (BOMBAL, 1986, p. 39).

¹²¹ Nome científico: *Senecio cruentus*, tem origem nas ilhas Canárias, na África. É uma planta herbácea perene, apresenta ramagem e folhagem branco-tomentosa e muito ornamental. As suas folhas possuem um aspecto aveludado muito bonito e as flores formam-se frequentemente mesmo em climas mais frios. As suas flores podem apresentar diversas tonalidades, sendo as de cor branca, rosa, vermelho-púrpura, azul e roxo as mais comuns (dicionário Priberam da Língua Portuguesa).

despedir dela. Chega o “dueño y señor de aquella muerte” (BOMBAL, 2010, p. 80)¹²². Culpado? De certa forma, sim, pois contribuiu e muito para os sofrimentos existissem. Dizia tê-la perdoado, aceitando-a de volta, depois de ela ter voltado para a casa do pai, mas não, não a perdoara. Fê-la viver amargamente cada dia de sua vida, como que a punindo da decisão de ter um dia ter partido. Ele a buscou de volta no início do inverno, mas já não era mais o Antônio, era uma voz desconhecida que lhe perguntava “Como vai?” e ela com “La cara hundida en la chaqueta de un hombre indiferente, ella buscaba el olor, la tibieza del fervoroso marido de ayer” (BOMBAL, 2010, p. 91)¹²³. E as relações não são mesmo frágeis como cristais? Uma vez quebradas não voltam nunca ao estado natural da louça de outrora. Podem-se juntar os cacos – Ana María e Antônio viveram juntos novamente, mas já não eram eles os mesmos.

Certo é que ele a quis, e muito, pois foram anos transitados pela estrada que passava pela casa dela, a admirando. Um dia teve coragem e lá chegou. Com a autorização do pai e da avó de Ana María, levou-a para morar consigo e, embora a casa não fosse como ela desejava ou ao modo como ela estava acostumada (casa do pai), ele fazia de tudo para que ela se sentisse bem ali. Ele era todo expectativa quando quis dar a ela o maior e melhor dos espelhos, o lago da fazenda: “Es un espejo, un espejo grande para que desde el balcón te peines la trenzas” (BOMBAL, 2010, pp. 83 e 84)¹²⁴. Ao contrário dele, ela viu no lago uma vida frustrada, viu o céu refletido, para ela “dos abismos: el cielo, y el cielo en el agua” (BOMBAL, 2010, p. 84)¹²⁵.

O lago, que era silêncio absoluto, a faz despertar (do sono e para a realidade). Num processo inverso, em que o silêncio deveria fazer adormecer, ali, aquele silêncio total e absoluto a fazia despertar. “Aquel silencio se le antojaba el presagio de una catástrofe” (BOMBAL, 2010, p. 86)¹²⁶, aquela catástrofe já anunciada do mundo fragmentado no lago - reforça a ideia do sujeito desencantado. O próprio personagem Antônio é personificação deste, se declarava “tan triste a

¹²² “dono e senhor daquela morte” (BOMBAL, 1986, p. 45).

¹²³ “o rosto afundado na jaqueta de um homem indiferente, ela buscava o odor, a ternura do ardente marido de outrora” (BOMBAL, 1986, p. 54).

¹²⁴ “É um espelho, um espelho grande para você pentear suas tranças no terraço” (BOMBAL, 1986, p. 48).

¹²⁵ “dois abismos: o céu, e o céu na água” (BOMBAL, 1986, p. 48).

¹²⁶ “Aquele silêncio pressagiava uma catástrofe” (BOMBAL, 1986, p. 50).

pesar de todo”, ele que fora “la alegría hecha persona” (BOMBAL, 2010, p. 94)¹²⁷.

Embora Antônio saiba que não pode perdoar Ana María por ela um dia ter ido embora, ainda assim ele a aceitou de volta quando esta lhe pediu. E por quê? A narrativa toda parece mostrar que ele quer se vingar; ele parece uma pessoa bem limitada, pois não quis entender que aquele “ir” não era exatamente abandono, não era falta de amor e, sim, medo. O abandono fora o dele em relação à Ana María. Mesmo juntos, ela se sentia abandonada – o pior dos abandonos –, desprezada e clamando por amor. Ela pagou caro por sua saída de casa; ele a julgou e a castigou. E a narrativa me parece abordar exatamente isto: histórias de abandono vividas/sentidas pela personagem. Isso aconteceu com Ricardo e também com Antônio.

O marido representa ódio e amargura para com o sexo oposto, aflorado com aquele “chute na sandália de couro azul”, com aquele “chute em pleno peito”. Essa verdade a fez chorar, como nunca havia chorado antes, e a modificou, tornando-a limitada e mesquinha. Nada fê-la ter de volta o marido, nem o primogênito devolvera a ela o amor e o espírito dele; nem mesmo a doença e a morte puderam refazer aquele laço desfeito.

A falta do perdão e a prevalência do ódio perduram mesmo ali, no velório. Aquele mesmo ódio – o do chute do chinelo – está presente, quando se ajoelha à frente dela, no caixão. Ele não a olhou, esta foi a observação do narrador. Ele encosta a cabeça ao ventre dela e ainda consegue feri-la. O ódio dela por ele, ao contrário vai se esvaindo. Como sentir ódio por uma pessoa que, como ela, esta fadada a envelhecer e morrer?

Antonio no es inviolable. Esa única, imperceptible arruga no tardará en descolgársele hacia la mejilla, donde se abrirá muy pronto en dos, en cuatro; marcará, por fin, toda su cara. Lentamente empezará luego a corroer esa belleza que nada había conseguido alterar, y junto con ella irá desmoronando la arrogancia, el encanto, las posibilidades de aquel ser afortunado y cruel (BOMBAL, 2010, p. 98)¹²⁸.

¹²⁷ Respectivamente: “triste apesar de tudo” e “a alegria personificada” (BOMBAL, 1986, p. 57).

¹²⁸ “Antônio não é invulnerável. Essa única ruga imperceptível não demorará em avançar até a face, onde se abrirá rapidamente em duas, em quatro; acabará marcando finalmente seu rosto inteiro. Começará lentamente a corroer essa beleza que nada conseguira alterar e junto com ela irá desmoronando a arrogância, o encanto, as possibilidades daquele ser afortunado e cruel” (BOMBAL, 1986, p.61).

Padre Carlos, que participou da educação de Ana María, representa a eterna briga com Deus, que lhe parecia tão distante e tão severo; Deus, segundo Ana María, imposto pela religião. No entanto, cria na existência de um Deus, “mais secreto e mais compreensivo”, que Zoila a fez pressentir tantíssimas vezes. Parece que esse Deus é que lhe ensina, por meio da morte, a desagregar-se desse mundo. Nesse desassociar-se da vida (dos vivos), aprende aceitar sua nova condição, que será um dia condição de todos, por isso não há motivo para ódio, por isso o recorrente *leitmotiv*: “é preciso morrer para saber”.

Sabedoria que não impediu a de aguardar ansiosamente por Ricardo. Os pensamentos de Ana María, nossa personagem, temporariamente fundem-se com a voz do narrador, quando este, seu amor de infância, entra na sala: “Es él, él” (BOMBAL, 2010, p. 37)¹²⁹. Então, volta o narrador a descrever como Ricardo se apresenta junto dela: “**Ali** está ele” (e não “aqui” está) (grifo nosso, BOMBAL, 1986, p. 5). Em seguida, por meio do discurso direto, Ana María: “___ Te recuerdo, te recuerdo adolescente. Recuerdo tu pupila clara, tu tez de rubio curtida por el sol de la hacienda, tu cuerpo, entonces, afilado y nervioso” (BOMBAL, 2010, p. 37)¹³⁰.

Nesse jogo de narrador-onisciente e narradora-personagem, vemos destrinçar-se, sob nossos olhos, a vida de Ana María, ao memorizar (e nos revelar) sua vida de forma reflexiva. Assim, nós, leitores, como ela velados, passamos a refletir sobre nossas vidas: até que ponto medos e anseios podem impedir que vivamos simplesmente? A vida (dos vivos) só acontece uma vez e por isso é preciso pensar que muitas vezes deixamos de viver algo por medo, medo de perguntar, de procurar saber, medo de quebrar regras impostas pela sociedade. Foi o medo que impediu Ana María de ter vivido (na vida dos vivos) aquilo que gostaria de ter vivido, e só o instante de velada (momento de epifania) lhe dá esse entendimento – quando não lhe é possível fazer mais nada. A fala acontece quando não há mais vida, quando se é uma velada. Assim, a personagem é reflexo e crítica da sociedade da qual está inserida, cujas condições histórico-sociais (início do século XX, com herança do século XIX, não permitia quase nada a mulher – a não ser viver a sombra, mercê e sorte de outro, um homem.

¹²⁹ “É ele. É ele” (BOMBAL, 1986, p. 4).

¹³⁰ “___ Lembro-me de você, de você adolescente. Lembro sua pupila clara, sua pele de loiro curtido pelo sol da fazenda, seu corpo, então esguio e nervoso” (BOMBAL, 1986, p. 5).

Portanto, por meio das personagens, podemos constatar que a construção da escritura da autora se dá em função do inter-relacionamento da protagonista com os demais personagens, que a define em sua personalidade.

5.2 Por seus recursos estilísticos

É por meio do narrador¹³¹ que temos acesso a um início de obra que já nos evidencia não se tratar de uma simples narrativa, mas uma especial. Como uma cena de filme de suspense, chama-nos a atenção “Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos” (BOMBAL, 2010, p. 33)¹³²: ao contrário do que se esperaria: ao anoitecer, fechar os olhos, a nossa personagem, desperta. Dorme para a vida terrena e acorda para uma outra: a não terrena, a que nos conta agora. Bem como, em “E é assim que se vê”, podemos inferir que só se vê de verdade quando se está sendo velada; em vida, a visão é limitada, como se tivéssemos tampões de cavalo. Mas, sendo uma velada, não! Agora vê de verdade, claramente. Não à toa a expressão “é preciso morrer para saber” aparece de forma recorrente na obra. É esse morrer que, paradoxalmente, se apresenta com elementos vitais: “se ha detenido el latir de esa invisible arteria que le golpeaba con frecuencia tan rudamente la sien” (BOMBAL, 2010, p. 36)¹³³.

Por se ver, vê os outros. Ana María não se considera uma morta ou mesmo uma velada, se considera adormecida: “una cabellera desplegada presta a toda mujer extendida y **durmiendo** un ceño de misterio, un perturbador encanto” (grifo nosso, BOMBAL, 2010, p. 34)¹³⁴. Como numa visão romântica, se vê “sin una arruga, pálida y bella” (BOMBAL, 2010, p. 34)¹³⁵ e fica imensamente feliz por estar assim, por poderem vê-la também assim.

Nas recordações, desde a infância à fase adulta, Ana María sente-se rejeitada e abandonada. A mãe que saía e não a levava; o pai que sofria sozinho, não considerando que ela também sofria e precisava de seu carinho; o sumiço de

¹³¹ Não por meio da própria Ana María, que domina parte da narrativa, nem de outros personagens apresentados, que, em alguns poucos momentos, também recebem o poder de voz.

¹³² “E tão logo anoiteceu, seus olhos entreabriram” (BOMBAL, 1986, p. 1).

¹³³ “se deteve o latejar daquela artéria invisível que com frequência lhe golpeava tão rudemente as têmporas.” (BOMBAL, 1986, p. 4).

¹³⁴ “uma cabeleira solta confere a toda mulher deitada e **adormecida** um toque de mistério, um perturbador encanto” (grifo nosso, BOMBAL, 1986, p. 2).

¹³⁵ “sem rugas, pálida e bela” (BOMBAL, 1986, p. 2).

Ricardo; a frieza do marido; a filha distante; os filhos que sentiam vergonha dela. Um a um se apresentavam diante do caixão, relatando o porquê de não terem sido felizes. Ao contar sua vida mostrava também o quanto poderia ter sido diferente, o quanto poderia ter sido possível uma vida feliz.

E a tristeza por não ter sido assim é muito bem simbolizada pela chuva que cai obstinadamente. Chuva que remete à tristeza, mas que, na obra, também dilui e lava tudo que é terreno: cai a chuva enquanto também cai a importância daquilo tudo já vivido:

El murmullo de la lluvia sobre los bosques y sobre la casa mueve muy pronto a entregarse cuerpo y alma a esa sensación de bienestar y melancolía en que siempre le abismó el suspirar del agua en las interminables noches del otoño.

La lluvia cae fina, obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer. Caer sobre los techos, caer hasta doblar los quitasoles de los pinos, y los anchos brazos de los cedros azules, caer. Caer hasta anegar los tréboles, y borrar los senderos, caer (BOMBAL, 2010, p. 35)¹³⁶.

Conseguimos, com a chuva que cai, reproduzir o som dela caindo (onomatopeia), Ana María e nós, leitores, ouvimos: “el bemol de lata enmohecida que rítmicamente el viento arranca al molino” (BOMBAL, 2010, p. 35)¹³⁷. É a chuva que eleva a personagem a um momento único de purificação, já que nunca gozou emoção tamanha a ponto de esgotamento.

E quando “A la madrugada cesa la lluvia” (BOMBAL, 2010, p. 36)¹³⁸, é para a chegada dele, o grande amor da sua vida, Ricardo: “allá lejos, muy lejos, asciende un cadencioso rumor. Sólo ella lo percibe” (BOMBAL, 2010, p. 36)¹³⁹ chegando. Nos altos candelabros a chama dos círios, os dois cavalos que puxavam o carro fúnebre: “Un estrépito de ruedas cubre por fin el galope de los caballos” (BOMBAL, 2010, p. 37)¹⁴⁰ – a ânsia por esta chegada era grande e nem acreditava que no avanço contínuo de que ouvia chegar faria com que chegasse realmente.

¹³⁶ “O murmúrio da chuva caindo sobre os bosques e sobre a casa eleva-a de repente a entregar-se de corpo e alma a esta sensação de bem-estar e de melancolia em que sempre a abismou o suspiro da água nas noites de outono intermináveis.

A chuva cai fina, teimosa, tranquila. Ela escuta cair. Cai sobre os telhados, cai até curvar os guarda-sóis dos pinheiros e os amplos braços dos cedros azuis, cai” (BOMBAL, 1986, p.3).

¹³⁷ “o bemol de lata enferrujada que ritmadamente o vento arranca do moinho” (BOMBAL, 1986, p.3).

¹³⁸ “de madrugada a chuva cessa” (BOMBAL, 1986, p.4).

¹³⁹ “de longe, muito longe, ascende um rumor cadenciado. Somente ela o percebe” (BOMBAL, 1986, p. 4).

¹⁴⁰ “Um estrépito de rosas encobre por fim o galope dos cavalos” (BOMBAL, 1986, p. 4).

Pouco depois, “llueve nuevamente. Y la lluvia, cae obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer. Caer y resbalar como lágrimas por los vidrios de las ventanas” (BOMBAL, 2010, p. 36)¹⁴¹. E, em uma das metáforas mais belas, compara a chuva que escorre pela janela com aquelas lágrimas que lhe corriam pelos olhos, janelas da alma: “caer y agrandar hasta el horizonte las lagunas, caer. Caer sobre su corazón y empapararlo, deshacerlo de languidez y tristeza” (BOMBAL, 2010, p. 36)¹⁴².

Assim, “Escampa, y la rueda del molino vuelve a girar pesada y regular” (BOMBAL, 2010, p. 36)¹⁴³ porque afinal de contas: “la vida seguía su curso a pesar de ella, sin ella” (BOMBAL, 2010, p. 104)¹⁴⁴. “Cada golpe de aspa [del molino] se le antoja el tictac de un reloj gigante marcando el tiempo...” (BOMBAL, 2010, p. 36)¹⁴⁵.

Moinho este que é dos primeiros sons percebidos por Ana María enquanto seu corpo é velado; cada giro da roda toca uma fibra especial dentro do peito da amortilhada. Roda do moinho que simboliza a passagem do tempo cronológico ao tempo subjetivo, psicológico, desencadeando as primeiras recordações da infância dela ao lado de Ricardo.

5.3 Por suas temáticas

Ler a obra pelo viés feminino, de que a mulher é subjugada, me parece fugir da proposta da autora. Apesar disto estar de certo modo presente na obra, percebemos que ela trilha pelos sentimentos humanos, suas paixões, amores, conquistas, desastres, tristezas – sentimentos que não são inerentes somente à mulher, mas a todo e qualquer ser humano. Nesse sentido, se as personagens femininas são subjugadas na obra, por um motivo ou outro, também são subjugados os homens. Portanto, não há razão de se fazer leitura sexista. Ana María, por exemplo, nunca procurou Ricardo para dizer o quanto o amava, para dizer que esperava um filho dele; ela também desprezou Fernando, mantinha-o perto dela por

¹⁴¹ “Chove de novo. E a chuva cai, teimosa, tranquila. Ela a ouve cair. Cair e resvalar como lágrimas pelos vidros das janelas” (BOMBAL, 1986, p.3).

¹⁴² “cair e avolumar as lagunas até o horizonte, cair. Cair sobre seu coração e encharcá-lo, desfazê-lo em langor e tristeza” (BOMBAL, 1986, p.3).

¹⁴³ “Escampa, e a roda do moinho volta a girar pesada e regular” (BOMBAL, 1986, p.3).

¹⁴⁴ “a vida seguia seu curso apesar dela, sem ela” (BOMBAL, 1986, p. 68).

¹⁴⁵ “Cada golpe de pá [do moinho] parece-lhe o tique-taque de um relógio gigante que marca o tempo...” (BOMBAL, 1986, p.3).

puro prazer de vê-lo e humilhá-lo (como ele também a humilhou). Antônio, antes de se tornar o marido frio, a quis muito e Ana María não soube nunca se interessar por aquilo que vinha dele (principalmente o amor dele pela casa onde nascera e sempre vivera – casa que ela odiava). Antônio não soube perdoá-la - próprio do ser humano - não há razões para o perdão e o não perdão.

Sendo assim, embora a obra contemple matrimônios frustrados, da irmã Alicia com Luis, do filho Alberto e María Griselda e o de Ana María e Antônio; bem como toque em questões machistas, dando a entender que a mulher que se tem em casa nunca é a ideal: “___ Eres la mujer con más encanto que he conocido. Es lástima que seas mi mujer, Ana María” (BOMBAL, 2010, p. 94)¹⁴⁶, não acredito que Bombal tenha pensando em fazer crítica a essa relação homem-mulher (guerra dos sexos). Em inúmeras entrevistas Bombal declarou as diferenças naturais entre eles e em *A amortalhada* essa visão parece prevalecer:

¿Por qué, por qué la naturaliza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida?
Los hombres, ellos, logran poner su pasión en otras cosas. Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor en su casa ordenada, ante una tapicería inconclusa (BOMBAL, 2010, p. 93)¹⁴⁷.

O maior dos sentimentos e o único importante para Bombal o era para Ana María: o amor – e este sempre faltava, mesmo nela, que, como outros personagens, era egoísta – a diferença é que, como velada, pôde enxergar isto e se dar conta do quanto os homens se afundam em tal sentimento, não deixando com que o amor prevaleça: “¡Curioso esto de hacer tenido que portarse así con los seres que ella más amó! Con Antonio, con sus hijos” (BOMBAL, 2010, p. 94)¹⁴⁸. Não entende porque se autoaconselhava “ser juiciosa en amor” (BOMBAL, 2010, p. 94)¹⁴⁹. E, assim, também o seu amor era comedido:

¹⁴⁶ “___ Você é a mulher mais encantadora que já conheci. Pena que você seja minha mulher, Ana María” (BOMBAL, 1986, p. 57).

¹⁴⁷ “Por que, por que a natureza da mulher exige sempre que seja um homem o eixo de sua vida? Os homens não, eles conseguem colocar sua paixão em outras coisas. Mas o destino das mulheres é remoer uma mágoa de amor numa casa arrumada, diante de uma tapeçaria inacabada” (BOMBAL, 1986, p. 57)

¹⁴⁸ “Curioso que tenha tido de se portar assim com os seres que mais amou! Com Antônio, com seus filhos” (BOMBAL, 1986, p. 58).

¹⁴⁹ “ser ajuizada no amor” (BOMBAL, 1986, p. 58).

Y había logrado en efecto muy a menudo ser juiciosa. Había logrado adaptar a su propio vehemente amor al amor mediocre y limitado de los otros. Temblando de ternura y de verdad a menudo logró sonreír, frívolamente, para no espantar aquel poquito de amor que venía a su encuentro. Porque el no amarlos demasiado sea tal vez la mejor prueba de amor que se pueda dar a ciertos seres, en ciertas ocasiones (BOMBAL, 2010, pp. 94 e 95)¹⁵⁰.

Por não ter conseguido amar, ela sofria “como de una herida constantemente abierta” (BOMBAL, 2010, p. 97)¹⁵¹. Nesse sentido, a obra acaba sendo não só uma reflexão dos sentimentos humanos. Com toda sua poesia, Bombal consegue dar um tapa aveludado na sociedade na qual estava inserida. Um bom exemplo é quando sabe das inúmeras traições do marido:

Hubo un tiempo en que desdeñosa, aunque dolorida, rehuía las confidencias, amparada en su categoría de mujer legítima, segura de que ello representaba una elección, un puesto de honor definitivo en el corazón distante de su marido (BOMBAL, 2010, p. 92)¹⁵².

O erotismo se faz presente na passagem da adolescência e na vida em casa. Na adolescência: “Tú [Ricardo] te revolviste suspirando y, entre la paja, uno de tus pies desnudos vino a enredarse con los míos” (BOMBAL, 2010, p. 39)¹⁵³. Não sabia explicar como um gesto assim pôde despertar nela algo nunca sentido.

Esse “algo” foi crescendo. A velada tenta uma conversa mental diretamente com Ricardo: “Yo me hallaba sola reclinada en el diván, aquel horrible diván de cuero oscuro que cojeaba, ¿recuerdas?” (BOMBAL, 2010, p. 41)¹⁵⁴ e assim relembra que ele apareceu com o torso seminu e cabelos revoltos lhe ordenando “água”; tem sede (da água em si e de Ana María). Ela encosta-se ao corpo dele, que era brasa. “Guiada por un singular deseo” (BOMBAL, 2010, p. 42)¹⁵⁵ aproximou as pontas de seu dedo sempre gelados ao braço dele (quente). Que o fez parar de

¹⁵⁰ “E realmente muitas vezes conseguiu ser ajuizada. Conseguiu adaptar seu amor veemente ao amor medíocre e limitado dos outros. Tremendo de ternura, e de verdade, muitas vezes conseguiu sorrir frívolamente, para não espantar aquele pouquinho de amor que vinha a seu encontro. Porque não amá-lo demais talvez seja a maior prova de amor que se pode dar a certos seres, em certas ocasiões” (BOMBAL, 1986, p. 58).

¹⁵¹ “como por uma ferida constantemente aberta” (BOMBAL, 1986, p. 60).

¹⁵² “Houve um tempo em que, desdenhosa, apesar de ferida, recusava ouvir comentários, amparada em seu papel de mulher legítima, segura de que isso representava uma escolha, um posto de honra indiscutível no coração distante de seu marido” (BOMBAL, 1986, p. 55).

¹⁵³ “Você [Ricardo] se virou suspirando e, por entre a palha, um de seus pés nus veio a se enredar aos meus” (BOMBAL, 1986, p. 7).

¹⁵⁴ “Eu estava lá sozinha, deitada no sofá, aquele horrível sofá de couro escuro manco de um pé, você se lembra?” (BOMBAL, 1986, p. 8).

¹⁵⁵ “Movida por um desejo singular” (BOMBAL, 1986, p. 9).

beber e pegar as mãos delas e firmá-las em seu peito.

Sexualidade apresentada ainda quando ela se sentiu “asida por el talle, arrebatada del suelo” (BOMBAL, 2010, p. 42)¹⁵⁶ e no movimento dos corpos se relacionando: no “vaivén que me echaba contra ti o a la presión de ese brazo que seguía enlazándome firmemente” (BOMBAL, 2010, p. 43)¹⁵⁷ – amor consumado. Para ela “el gesto Dulce y terrible” (BOMBAL, 2010, p. 42)¹⁵⁸ que prende duas pessoas para sempre. Acrescenta que tal primeira relação aconteceu “Fue un otoño en que sin tregua casi, llovía” (BOMBAL, 2010, p. 42)¹⁵⁹, metaforicamente representada em “el velo plomo que encubría el cielo se desgarró en jirones y de norte a sur corrieron lívidos fulgores. Recuerdo [...] sacudiendo las ramas de un abeto gotas de suero” (BOMBAL, 2010, p. 42)¹⁶⁰. Então, o quase oxímoro: “doce fadiga” [dulce fatiga], o prazer.

A passagem reforça o outono chuvoso. Bem como, podemos inferir o véu representando a revelação do desconhecido, apontando a iniciação sexual. O chumbo, o peso daquilo que passou a conhecer e passou a ser o seu tormento. Assim como chumbo recentemente cortado é caracterizada pela cor branco-azulada (demonstrando pureza), mas que em contato com o ar adquiri coloração acinzentada (cor de tristeza, pesar, luto) a adolescência de Ana María passou por tais nuances.

A pureza da primeira relação logo se transformou em pesar, devido ao abandono de Ricardo. Mesmo os “fulgores lívidos” dão e reforçam a ideia. De acordo com o Dicionário Priberam, “fulgores”: brilho intenso, enquanto que “lívido” representa a cor cadavérica, a palidez, bem como a cor de chumbo, entre negro e azul, um tanto arroxeadado.

Já na vida de casada, o erotismo se dá nas primeiras relações com marido, em que sentia repulsa por ele:

¹⁵⁶ “agarrada pela cintura e arrebatada do chão” (BOMBAL, 1986, p. 9).

¹⁵⁷ “vai-vém compassado que me jogava contra você, ou da pressão do seu braço que continuava me enlaçando firmemente” (BOMBAL, 1986, p. 10).

¹⁵⁸ “gesto doce e terrível cuja saudade costuma prender duas pessoas para sempre” (BOMBAL, 1986, p. 9).

¹⁵⁹ “no outono, quando chovia quase sem parar” (BOMBAL, 1986, p. 9).

¹⁶⁰ “véu de chumbo que encobria o céu rasgou-se em tiras e de norte a sul correram lívidos fulgores. Lembro-me [...] sacudindo os galhos de um abeto coalhado de gotas” (BOMBAL, 1986, p. 9).

[...] se aprestaba sofocada a saltar del lecho, cuando una mano de fuego se le posaba sobre el seno, la tumbaba nuevamente hacia atrás, Y como si viniera a tocarle una herida, el gesto de aquella mano imperiosa la tornaba débil y gimiente, cada vez.

Recuerda que permanecía inmóvil, anhelando primero detener, luego desalentar con su pasividad el asalto amoroso; y permanecía inmóvil hasta durante el último, el definitivo beso (BOMBAL, 2010, p. 82)¹⁶¹.

Depois descobre o prazer máximo:

Fue como si del centro de sus entrañas naciera un hirviente y lento escalofrío que junto con cada caricia empezara a subir, a crecer, a envolverla en anillos hasta la raíz de los cabellos, hasta empuñarla por la garganta, cortarle la respiración y sacudirla para arrojarla finalmente, exhausta y desembriagada, contra el lecho revuelto.

¡El placer! ¡Con que era eso el placer! ¡Ese estremecimiento, ese inmenso aletazo y ese recaer unidos en la misma vergüenza! (BOMBAL, 2010, p. 83)¹⁶².

Prazer rejeitado por ela: “que extrañeza la suya [Antonio] ante el rechazo casi inmediato” (BOMBAL, 2010, p. 83)¹⁶³. E por que não aceitava aquele prazer? Não se sabe se por capricho: como o amor, o prazer também deveria ser comedido ou se por fazer parte de uma sociedade em que o prazer deve ser negado à mulher, esta que somente deveria procriar.

Quando Ana María pensa em voltar para o marido, o arrependimento por tê-lo deixado acontece exatamente porque sente falta do prazer que sentia com ele – justifica o *leitmotiv* “No se duerme impunemente tantas noches al lado de un hombre joven y enamorado!”. Confessa: “Recordó un lecho amplio, desordenado y tibio” e que “Necesitaba su calor, su abrazo, todo el hostigoso amor que había repudiado” (BOMBAL, 2010, p. 89)¹⁶⁴.

¹⁶¹ “[...] erguia-se sufocada para sair da cama, quando uma mão de fogo pressionava seu peito e fazia-a cair novamente, para trás. E como se lhe acabasse de lhe tocar numa ferida, o gesto daquela mão dominadora tornava-a fraca e gemente, toda vez.

Lembra-se de como permanecia imóvel, desejando primeiro impedir e depois inibir, com sua passividade, o assalto amoroso; e permanecia imóvel até o último beijo, o definitivo” (BOMBAL, 1986, p. 47).

¹⁶² “Foi como no centro de suas entranhas nascesse um calafrio lento e fervente, que começasse a subir junto com cada carícia, a crescer, a envolvê-la em espirais até a raiz dos cabelos, até imobilizá-la pela garganta e cortar-lhe a respiração, e sacudi-la até jogá-la, exausta e embriagada, contra a cama desfeita.

O prazer! Então era isso o prazer! Esse estremecimento, esse imenso bater de asas e recair juntos na mesma vergonha!” (BOMBAL, 1986, p. 47).

¹⁶³ “como ele [Antônio] estranhou aquela rejeição quase imediata!” (BOMBAL, 1986, p. 47).

¹⁶⁴ Na sequência: “Não se dorme impunemente tantas noites ao lado de homem jovem e apaixonado”; “Lembrou-se do leito amplo, desarrumado e morno”; e “Sentia falta de seu calor, de seu abraço, de todo o amor fustigante que repudiara” (BOMBAL, 1986, p. 53).

A intuição – pressentimento recorrente nas obras de Bombal -- sempre aparece de forma poética, subsidiada pela natureza, como no verão que chegava ao fim em que “Tormentas jaspeadas de azulosos relâmpagos solían estallar, de golpe, remedando los últimos sobresaltos de un fuego de artificio” (BOMBAL, 2010, p. 50)¹⁶⁵ e a atraíam para a casa de Ricardo, quando fica sabendo pela mulher do caseiro que ele tinha chegado exatamente naquela tarde. Portanto, Ana María era uma pessoa que intuía facilmente a presença dele. Considerando que a pedra de jaspe, geralmente dura e opaca, de cor amarela, vermelha, marrom ou verde (Dicionário Priberam de Língua Portuguesa), muitas vezes aparece de forma listrada, é possível entender que talvez Bombal quisesse dar ao vendaval tal adjetivo, reforçando e comparando o vendaval às listras da pedra, que também são comparadas aos fogos de artifícios, cuja simbologia remete ao início ou fim de um ciclo, de alguma coisa prestes a começar ou a terminar – no caso a presença de Ricardo e fim das ilusões.

A natureza que a fazia sentir a presença dele, também a revelava o seu afastamento: Caía a tarde quando ela sentia o pulsar revelador e “Lá longe, na extremidade de uma planície de trevos, sob um amplo céu sangrento do arrebol, quase contra o disco do sol poente, avistei o vulto de um ginete que flanqueava um bando de cavalos [...], de repente e junto com o sol você desapareceu no horizonte” (BOMBAL, 1986, pp. 18 e 19).

Na sua primeira manhã como casada tem o pressentimento de que teria vida infeliz com Antônio, seja pelo lago fragmentado pela pedra ou mesmo pelo céu duplo e até mesmo pela casa calada e triste, silêncio que pressagiava catástrofe.

Quanto às casas, é importante apontar que se apresentam na obra como espaço de conflito, de tensão¹⁶⁶: a casa patriarcal e a casa de Antônio. O contraste destas casas a assusta, a do pai com aquele “perfume de erva doce” e com o “sussurrar dos trigais, dos bosques, a rebentação do rio contra as pedras erguidas em meio à correnteza” (BOMBAL, 1986, p. 49) em oposição à nova casa, a de Antônio, de “jardim estreito e sem flores, atapetado de musgo sombrio e o lago

¹⁶⁵ “Vendavais jaspeados de relâmpagos estalavam, de súbito, imitando os últimos sobressaltos de um fogo de artificio” (BOMBAL, 1986, p.17).

¹⁶⁶ Tensão existe também no espaço onde está sendo velada Ana María e nos espaços recuperados pela memória dela.

negro” somado “à luz fraca e quarto frio” (BOMBAL, 1986, p. 48). Esta ainda tinha o espelho trincado (BOMBAL, 1986, p. 49), o que reforçaria o pressentimento de má sorte na vida do casal (uma vez que já tinha ela declarado ter aprendido com Zoila todas as superstições). Para ela, não só a casa de Antônio, como a cidade, era “imensa, calada e triste”. “O povoado era cercado de granito [...] isolado até mesmo do vento” (BOMBAL, 1986, p.50), cemitério em vida.

Desse modo, o frio da nova casa e da cidade a fez “[...] pensar em tudo que tinha deixado para trás, havia apenas poucos meses. Fechava os olhos na tentativa de evocar um quarto cálido e só conseguia vê-lo revolto na precipitação da partida” (BOMBAL, 1986, p. 51). Volta à casa do pai.

Quanto à temática da morte, Bombal radicalizou o princípio de verossimilhança, elaborando sondagem sobre a psique da mulher morta que ficcionaliza sua existência anterior. Ana María, sua personagem, não podendo falar, faz com que a narrativa subjetiva seja conduzida por meio de sua memória, associações livres, e por um enfático narrador anônimo que se identifica intimamente com as experiências dela. O interessante é que faz uma inversão, pois nos apresenta uma nova experiência “vida em morte” e não “morte em vida”.

Embora nossa personagem esteja morta – ao menos de forma biológica e científica, uma vez que é amortalhada – não é uma personagem morta quem narra (como um Brás Cubas), mas sim é a velada, representando a morte como enigma, como impossível de ser reconhecida empiricamente.

Acrescentemos que a visão de Bombal sobre a morte não é tipicamente de uma católica, que dizia ser. Podemos perceber por suas entrevistas, uma crença num além que mantinha contato com o mundo de cá – inúmeras vezes dizia que sentia a presença de entes e amigos que já tinham morrido, bem como costumava afirmar que a vida continuava em outro plano e que ela se reencontraria com estes. Talvez por isso, Zoila com todo seu misticismo, teria entrado somente na 3ª edição de *A amortalhada*, já que nesta nova edição sua visão quanto à religião era diferente.

O desencantamento do mundo, caracterizado por Adorno como “crise de representação objetiva” parece fazer parte das personagens bombaleanas. Isso numa leitura desatenta. Porém, o que a escritora faz é tocar na ferida, apontando-nos aquilo que leva a tal desencantamento, aquilo que fragmenta o

sujeito; desencantamento e fragmentação geralmente ocasionados por relações mal vividas, por medo de se saber a verdade no momento vivido; verdade esta, que no caso de Ana María, passa a ser revelada somente em seu velório – mostrando um novo significado/caminho contradizendo, de certa forma, a ideia de Adorno.

Assim, as inúmeras ocorrências do *leitmotiv* “é preciso morrer para saber” não parecem indicar um morrer “físico”, “corporal”, mas “transcendental”. Neste sentido, Ana María parece nos ensinar que não precisamos esperar o fim (morte física) para que nos entendamos neste mundo, afinal de contas somos parte dele, trocamos energia com ele. O cabelo indica essa eterna correlação mundo e ser humano, ele que misteriosamente continua a crescer mesmo depois da morte física.

6 A VOZ DO CORPO E AS INSTÂNCIAS DO NARRAR EM *A AMORTALHADA*

6.1 Corpo e vozes da consciência

As vozes estão presentes tanto na fala quanto na escrita. Paul Valéry diz existir a voz “em si”, voz interior, e voz interior exteriorizada e escutada. Nesse sentido há “eu falo”, “me ouço” e “ouço o outro”. E é esse ouvir e ser capaz de falar que cria um circuito fundamental, o da possibilidade. No entanto, são vozes que estão tensionadas, isso porque nós não ouvimos mais e é este ouvir que precisa ser resgatado. Existe uma tensão no falar/ouvir como também no falar/escrever. Na obra de Bombal, encontramos tal tensão, que se dá no narrar: a voz interior da amortalhada com a voz exteriorizada por ela; bem como na voz exteriorizada da amortalhada com a voz do narrador onisciente; na voz interiorizada da amortalhada com as vozes de parentes e amigos; e na voz “não identificada” com a voz interior da protagonista.

Para Philippe Willemart¹⁶⁷ pulsão é voz. Assim como deve haver um ponto cego na visão, deve haver um ponto surdo na voz. Acrescenta o estudioso que a voz é objeto insuportável de ouvir e é ao perder esta voz que se tem a palavra. Acredito que o fenômeno se dê em *A amortalhada*. Quando há a junção de vozes é que esta se perde, não sabemos mais então quem nos fala, e a partir daí temos a palavra, temos verdadeiramente a exposição dos sentimentos da protagonista.

Por outro lado, o discurso é a possibilidade de se constituir a partir do outro, como bem salienta John Langshaw Austin¹⁶⁸, em seu estudo sobre o performativo e atos de linguagem. Assim se dá com a protagonista Ana María, constituída e construída aos poucos, por aqueles que passaram por sua vida. Desse modo, podemos afirmar que o discurso de nossa personagem só é possível porque tem os outros – não amortalhados – que fazem com que sua fala prevaleça.

Considerando as ideias de Adorno, o inenarrável é possível porque a personagem não pertence mais a esse mundo, embora ainda pertença – é uma

¹⁶⁷ “A roda da escritura”. In: *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

¹⁶⁸ *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

velada. O que não deixa de ser um paradoxo: o velar se torna um episódio de sobrevida, ou seja, de duração de vida – inesperada.

Além dessas vozes em tensão, há uma voz não identificável, que Ana María já ouvia em vida, voz que marca os pressentimentos da protagonista. Foi assim quando ouviu a voz e se dirigiu à fazenda dos pais de Ricardo; sentira que ele tinha voltado, que estava lá. Essa voz não identificada se faz presente ainda no momento em que Ana María está sendo velada. Ela parece guiar a protagonista não só para algum lugar (suposto além) como também guia a protagonista nos relatos rememorados: “O dia queima horas, minutos, segundos”, por isso é preciso – como Penélope, como Xerazade – “contar” com urgência, pois o “dia” de velada está se extinguindo.

Ao relatar, Ana María “queima horas, minutos, segundos”, o que a tira daquele momento tensionado para então entrar em outro, o desconhecido. Assim a voz-guia a orienta: “Vamos, vamos...” ou em “vem, vem”. A voz interior da protagonista questiona “Aonde?” e obtendo a resposta “mais adiante” segue em seu discurso e ao mesmo tempo parece seguir a voz para onde quer que esta a guie. Essa voz não identificável (a princípio) só nos é revelada (revelação quase que imperceptível) depois de todo o desprendimento da protagonista, que ocorre após a última visita mais importante, a do marido Antônio. Então claramente ficamos sabendo tratar-se da morte: “Resignada, reclina la mejilla contra el hombro hueco de la muerte” (BOMBAL, 2010, p. 100)¹⁶⁹.

O *leitmotiv* “O dia queima horas, minutos, segundos” é apresentado antes de a protagonista falar do pai, depois de comentar o ciúme doentio do filho Alberto e antes de nos contar sua vida com Antônio, indicando a passagem do tempo. Já o *leitmotiv* “Vamos, vamos” aparece com o autoquestionamento “É preciso morrer para saber?”, ou seja, quando descobre que sempre esperara o dia de novamente encontrar Ricardo, e é também quando deseja se reincorporar, indicando que o conhecimento chega, às vezes tardiamente.

Um parêntese se faz necessário para tratar do oxímoro “ombro oco”; “ombro” apoio, “oco” não apoio. Neste oxímoro, está a ideia de que a morte, por seu instante, é o nada/vazio onde se espera descansar.

¹⁶⁹ “Resignada, reclina a face sobre o ombro oco da morte” (BOMBAL, 1986, p. 63).

Voltando à narrativa, é dividida entre várias vozes:

i) a voz não identificada/voz da morte, por exemplo, em: “ ‘**Vamos, vamos**’ / ‘Aonde?’ / ‘**Mais adiante**’ ” (grifo nosso, BOMBAL, 1986, pp. 21, 28 e 63);

ii) voz do narrador (onisciente), em: “E tão logo anoiteceu, seus olhos se entreabriam. Pouco, porém muito pouco” (BOMBAL, 1986, p. 1). Narrador que parece perder a onisciência e partilhar da dúvida da protagonista, portanto, às vezes, limitado: “Alguém, algo a toma pela mão, obriga-a levantar-se” (BOMBAL, 1986, p. 21);

iii) a voz da protagonista, Ana María, que é subdividida em duas outras: iii-a) a da velada, no momento presente de seu velório e que consegue só se comunicar com a morte com quem trava o *diálogo-leitmotiv* (“Vamos, vamos...”, “**aonde?**”, “Adiante”) e iii-b) a voz da protagonista (puro pensamento?) que conta o passado e também o momento presente (a voz do velório) – os recursos são os mais variados, discurso direto, discurso indireto e indireto livre. Seguem exemplos:

Discurso direto: Na voz da mulher do caseiro “__Que tempo! Que umidade! Don Ricardo chegou esta tarde...” (BOMBAL, 1986, p. 7). Ou então na voz do pai de Ricardo: “__Fora!” (BOMBAL, 1986, p. 7) depois de castigar o filho. E “Pode ser que ele tenha subido na carroça de algum peão e se encontre no povoado”, diziam um ao outro (BOMBAL, 1986, p. 8) enquanto procuravam o menino que se escondera de vergonha.

Discurso indireto: “E é assim que se vê, imóvel, estendida de costas no amplo leito revestido agora de lençóis bordados, perfumados de alfazema [...]”(BOMBAL, 1986, p. 1).

Discurso indireto livre: “Quando a voz de certa inquietação me despertava, inoportuna: ‘se seu pai ficar sabendo disso!’ eu procurando, procurando tranquilizar-me [...]”(BOMBAL, 1986, p. 15).

Vale comentar que o(s) narrador(es) se assemelham a um eu-lírico ou sujeito poético, uma vez que poesia é a arte de se expressar por meio de uma linguagem carregada de significados, como o é a prosa de Bombal. Poesia também constituída pelo ritmo bem marcado, as repetições de palavras e versos, a escolha de palavras a partir da harmonia entre os sons.

Neste sentido, é perceptível a influência do simbolismo de Baudelaire e Paul Verlaine (jogo de sons e musicalidade das palavras), influências expressadas abertamente pela autora em seu “Testemunho autobiográfico”: “Baudelaire y Verlaine sí que los leo siempre, esa música como que me alivia” (BOMBAL, 2010, p. 11)¹⁷⁰. Collot comenta sobre a cena lírica por meio das palavras e das imagens do poema, em que o “eu” chega a apreender de fora o seu eu mais íntimo, ele o consegue quando recarrega a linguagem de sensorialidade (perfume, sons e cores). Assim, resgata sentimentos e emoções do ser humano, como amor, paixão, tristeza, desejo, morte. Já em Mallarmé, o lirismo acompanhado de mistério e de encantamento, bem como a arte de sugerir por meio da exploração das palavras em até o seu maior grau possível, obtendo delas o máximo de significados. Também certa influência das vanguardas, a cubista, por exemplo, na desmontagem das formas em diferentes planos, de modo a tornar possível a visão em suas diversas faces.

Marcos Siscar considera o eu-lírico moderno um ser duplo: se perde para se reconstituir; a este sujeito não basta se condenar à morte, é preciso assistir a ela ou mesmo vivenciá-la. A *morte vivida* por Ana María é a sua subjetividade projetada para fora, por meio do outro – considerando as ideias de Michel Collot que se assemelham às de Viveiros de Castro: “é pelo outro que consigo me significar no mundo”.

A importância do corpo se faz presente, uma vez que é pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado, como comenta o próprio Collot. O corpo é simultaneamente sujeito de sua visão e sujeito da visão do outro – corpo próprio e impróprio. Esta complexa intercorporeidade se fundamenta na intersubjetividade que se desdobra na palavra.

Outro corpo que não pode deixar de ser analisado é o físico. Ana María vai se autopercebendo e assim “desmaterializando-se”, vai se familiarizando com seu novo estado, conforme as visitas que recebe: “Recién entonces ella ve sus propios pies. Los ve extrañamente erguidos y puestos allá, al extremo de la colcha, como dos cosas ajenas a su cuerpo” (BOMBAL, 2010, p. 79)¹⁷¹. Admira-se de que

¹⁷⁰ “Baudelaire e Verlaine sempre os leio, essa música como que me alivia” (tradução nossa).

¹⁷¹ “Só então ela vê seus próprios pés. Vê que eles estão estranhamente erguidos e postos lá, na extremidade da colcha, como duas coisas alheias a seu corpo” (BOMBAL, 1986, p. 42).

“en el espacio de un minuto inasible ha cambiado su ser” (BOMBAL, 2010, p. 79)¹⁷².

No entanto, este corpo não passa a ser indiferente somente a ela, mas também aos outros que a visitam. Por exemplo: Fernando, que sempre a desejou agora fala com distanciamento: “Tú, muerta! Tú incorporada, en un breve segundo, a esa raza implacable que nos mira agitarnos, desdeñosa e inmóvil. Tú, minuto por minuto cayendo un poco más en el pasado” (BOMBAL, 2010, p. 64)¹⁷³. Compreende Ana María que Fernando a vê como “estatua de cera en el lugar que yacía la mujer codiciada” (BOMBAL, 2010, p. 79)¹⁷⁴.

O corpo também simboliza despedida e descanso. A despedida, no caso, de *A amortalhada*, é dupla: no velório-rememoração seu corpo “se desprende” e ela, perdendo os sentimentos humanos (como o ódio), se despede destes e do mundo de cá (para ir ao mais adiante), o que lhe dá o descanso da doença e o descanso de tudo aquilo que afligia o seu ser.

A despedida para aqueles que ficam se dá por meio da ritualística católica (velas, flores, velório, rezas, contrição, enterro) e o descanso se dá não pelos cuidados com a doença, mas pela libertação que a morte proporciona. Por exemplo, descanso a Fernando, que agora pode preocupar-se com seus próprios problemas e interesses políticos, como também pode repousar mais como a saúde o exige; poderá ler livros, conversar com amigos.

Assim como ela aceita sua nova condição, os outros também a aceitam: “Cuantos entran al cuarto se mueven ahora tranquilos, se mueven indiferentes a esse cuerpo de mujer [não mais de Ana María!], lívido e remoto, cuya carne parece hecha de outra matéria que la de ellos” (BOMBAL, 2010, p. 79)¹⁷⁵.

¹⁷² “no espaço de um minuto inacessível seu ser mudou” (BOMBAL, 1986, p. 42).

¹⁷³ “Você, morta! Você incorporada, brevemente a esta raça implacável que nos vê agitar-nos, desdenhosa e imóvel. Você, minuto após minuto, caindo cada vez mais no passado” (BOMBAL, 1986, p. 29).

¹⁷⁴ “estátua de cera jazendo no lugar da mulher cobiçada” (BOMBAL, 1986, p. 42).

¹⁷⁵ “Os que entram no quarto movem-se agora tranquilos, indiferentes a este corpo de mulher [não mais de Ana María!], lívido e remoto, cuja carne parece feita de outra matéria diferente da deles” (BOMBAL, 1986, p. 42).

6.2 Gênero, tempo e modos de narrar

Quando perguntada a respeito de sua técnica narrativa, María Luisa Bombal responde à amiga e crítica literária Marjorie Agosín:

¿Mí técnica narrativa? Yo la clasificaría tanto de prosa surrealista, como de prosa poética. ¿Mis novelas? De la historia de las “penumbras” del corazón; y de nuestro goce de la naturaleza que es misterio y milagro. También a veces, de historia de una titubeante, ansiosa búsqueda de lo que llamamos el “más allá”¹⁷⁶ (BOMBAL, 2010, p. 230).

No entanto, para muitos dos críticos, como Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Amado Alonso e a própria Sara Vial, as obras de Bombal são poéticas ou líricas. E, mais. Segundo eles, as criações da autora são os exemplos mais poéticos da prosa chilena escrita no século XX. Vale ressaltar que, apesar do reconhecimento poético/lírico, o estilo da prosa é que acabou sendo mais valorizado pela crítica especializada.

Desse modo, deixando de analisar minuciosamente a visão lírica presente nos relatos de Bombal, como a linguagem sensorial e sugestiva, o ritmo poético unificado, suas reiteraões, temas, imagens e sua intensidade emotiva deixou-se de mostrar o essencial – a poesia da vida (seja na aventura ou desventura desta). Há estudos que tratam das imagens poéticas que a autora utiliza para refletir os mundos internos de suas protagonistas, referidas, principalmente, a símbolos culturais.

A textura lírica na ficção de Bombal é um aspecto fundamental em sua arte narrativa. Parece fazer isto de forma consciente, pois cada palavra sempre é muito bem pensada antes de fazer parte do conjunto. Rompe, assim, com as estruturas literárias convencionais e muda o curso da narrativa chilena, para não dizer latino-americana.

A ficção lírica pode existir em vários tipos de narração; o fator determinante se dá pela manipulação poética da narrativa. Nesse sentido, busca-se aqui verificar de que maneira se manifesta a imaginação poética nos sujeitos “líricos” da enunciação no discurso apresentado em *A amortalhada*.

¹⁷⁶ “Minha técnica narrativa? Eu a classificaria tanto como prosa surrealista como prosa poética. Minhas novelas? De história de “penumbras” do coração; e de nossa alegria da natureza que é mistério e milagre. Também às vezes, de história de uma titubeante, ansiosa busca ao que chamamos ‘mais adiante’ ” (tradução nossa).

Sua prosa transcende o causal, temporal e espacial que caracterizam as ficções convencionais. Tratar-se-ia de uma narrativa em que a distância entre a experiência do ser (em si mesmo) e o mundo das protagonistas é diminuída? Podemos verificar como suas personagens, principalmente as femininas, se relacionam liricamente com o mundo que as circunda, isto a partir da construção que elas levam a cabo de seus próprios mundos internos.

O mundo exterior à subjetividade (tanto os espaços de regulação social como os da natureza) pode fazer com que compreendamos as profundas sensibilidades das heroínas bombaleanas. O mundo exterior é esteticamente transformado para constituir um meio que reflita as experiências internas das personagens, como projeção sensual e perceptível da interioridade.

Para Yina Andrea Zúñiga Castro, a projeção lírica da prosa nas novelas de Bombal se dá por meio da manipulação de um ritmo leve e de quadros narrativos fragmentados artisticamente, de acordo com a subjetividade das protagonistas.

Amado Alonso comenta que

Un eficaz elemento expresivo de este halo sentimental y fantasístico y del peculiar modo emocional es el ritmo, un ritmo leve, nunca cantado ni declamado, nunca escanciado con sistemática complacencia en alternancias y simetrías; más bien es un ritmo susurrante que casi se ignora a sí mismo y que resulta de la arquitectura muy simple de las frases y del equilibrado valor literario de sus elementos: parece como si antes de poner la pluma sobre el papel la autora madurara cada frase buscando la expresión íntegra del sentido que la acucia¹⁷⁷ (197?, pp. 31 e 32).

Como comenta em seu testemunho autobiográfico, o ritmo, também, é o elemento que a escritora considerava de suma importância para sua narrativa:

¹⁷⁷ Op. cit. “Um eficaz elemento expressivo deste ambiente sentimental e fantasístico e de peculiar modo emocional é o ritmo, um ritmo leve, nunca cantado nem declamado, nunca servido com sistemática complacência em alternâncias e simetrias, melhor dizendo, é um ritmo sussurrante, que quase ignora a si mesmo e que resulta da arquitetura muito simples das frases e do equilibrado valor literário de seus elementos: parece como se antes de pôr a caneta sobre o papel a autora amadurecera cada frase buscando a expressão íntegra do sentido que a inquieta” (tradução nossa).

el ritmo porque, aunque me guste una palabra y sea la palabra precisa, la rechazo, ¡fuera!, si no entra en el ritmo. Por eso tacho mucho cuando escribo. Siempre busco un ritmo que se parezca a una marea, la oración, es una ola que asciende y desciende y luego vuelve a subir. Yo creo que, en el fondo, soy poeta, mi caso es el de un poeta que escribe prosa. Yo soy poeta, pero como tengo una educación francesa, también soy la lógica personificada (BOMBAL, 2010, pp. 26 e 27)¹⁷⁸

Ainda na visão de Zúñiga Castro, o poético desenho narrativo só é possível mediante a constante expressão de sentimentos das personagens (narração subjetiva em 1ª pessoa) e uma fina elaboração de imagens, tanto metafóricas quanto sensoriais. Dentro destas imagens polivalentes se encontra a visão da poetisa que concebe o conteúdo do seu universo ficcional desde um ponto de vista lírico. Nesse sentido, as heroínas são as maiores provedoras da visão da escritora; e é por meio de suas imagens poéticas, captadas pela experiência da leitura, que vislumbramos a distorção e a mágica transformação do mundo externo que as rodeia, mundo que geralmente só existe como pretexto para mostrar seus intensos e não realizados sentimentos.

Percebe-se que para Bombal a preocupação temática consiste em narrar os complexos mundos interiores de suas heroínas, personagens estas que se veem desprezadas por seus entornos sociais. Para acentuar artisticamente a alienação das personagens femininas que surgem do conflito entre o ser (si mesmo) e o outro (marido, amante, ordem social), Bombal tecerá uma complexa rede de imagens antitéticas motivadas sensorialmente em suas personagens que narram em primeira pessoa suas experiências subjetivas.

Bombal, mediante suas protagonistas, cria um mundo lírico, composto de imagens poéticas que comprimem cenas e experiências dentro de significativos momentos de vida de suas personagens literárias. Portanto, tratar do discurso poético se faz fundamental. Não que a crítica fixada na dimensão social da ficção bombaleana – reflexo da condição problemática da mulher na sociedade latino-americana –, não seja interessante; porém, não é só isso, as entrelinhas

¹⁷⁸ “o ritmo, porque ainda que eu goste de uma palavra e seja a palavra precisa, a rejeito, fora!, se não entra no ritmo. Por isso rasuro muito quando escrevo. Sempre busco um ritmo que se pareça a uma maré, a oração, é uma onda que sobe e desce e logo volta a subir. Eu acredito que, no fundo, sou poeta, meu caso é de uma poeta que escreve prosa. Eu sou poeta, mas como tenho uma educação francesa, também sou a lógica personificada” (tradução nossa).

dizem-nos mais. É preciso reconhecer os elementos líricos em suas caracterizações dramáticas, principalmente quando se trata das personagens femininas.

Nesse sentido, a prosa bombaleana reflete uma visão poética do ser e sua posição no mundo, visão que poderia facilmente ser transmitida sem força em prosa convencional. No entanto, a estrutura lírica no interior da narrativa reforça a composição temática e dialética entre forma e conteúdo. Para Adorno, esta forma estética

[...] é a organização objetiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efetivamente um desdobramento da verdade (1982, p. 165).

A obra de Bombal desenvolve-se em uma série interminável de imagens e ritmos contrastantes. O gosto estético, subjetivo e objetivo,

polos contrários, expõem-se igualmente à crítica de uma estética dialética: aquela, porque é abstrata e transcendental ou contingente, segundo o gosto do indivíduo - esta, porque desconhece a mediatização objetiva da arte pelo sujeito. Na obra, não é o sujeito nem o contemplador, nem o criador, nem o espírito absoluto, mas antes o que está ligado à coisa (ADORNO, 1982, p. 189).

Na lírica chilena da autora percebemos tão fortemente uma narrativa que emerge do coração de uma mulher que se identifica com seu material. Embora não se busque aqui fazer uma análise deste tipo, certo é que a própria escritora comenta com Marjorie Agosín¹⁷⁹: “La amortajada soy yo” [A amortalhada sou eu].

Suas personagens parecem exatamente denunciar o papel servil da mulher, sua submissão aos homens. Assim, poderíamos crer que a crítica erroneamente faz um paralelo da vida da autora com a de suas personagens, o que não se justifica. Embora Bombal, em “Testemunho autobiográfico”, declare não ser escritora de denúncia social: “pensaba que la política era cosa de hombres. ‘¡Que se ocupen ellos!, [...] yo me dedico a otras cosas...’” (BOMBAL, 2010, p. 14)¹⁸⁰, em seus relatos havia, sim, ares desta denúncia: suas personagens, como é o caso de Ana María, por exemplo, parecem denunciar a submissão feminina, bem como afirmar a mulher como ser pensante, digna de ser politizada, portanto.

¹⁷⁹ Op. cit.

¹⁸⁰ “pensava que política era coisa de homens. ‘Que eles se ocupem disto!, [...] eu me dedico a outras coisas...’” (tradução nossa).

Nesse sentido, apesar de parte da crítica mencionar que Bombal mantinha abertamente a atitude convencional em relação ao papel das mulheres no mundo moderno, suas obras parecem alertar, chamar a atenção para esta condição feminina de submissão. Quando Marjorie Agosín pergunta sobre as experiências de alienação que sofrem suas personagens, Bombal deixa claro que as personagens sentem o que lhes é próprio:

Esa interiorización y escape que usted anota en mis personajes se debe a la propia manera de sentir de ellos mismos. Ciertamente es, sin embargo, que debido a la sociedad burguesa en que les tocaba vivir, mis personajes-mujeres se encontraban un tanto desplazadas en el aspecto social. Porque más sentimentales y abnegadas, se retraían de mutuo acuerdo para vivir – o no vivir – calladamente sus decepciones, deseos y pasiones. Quisiera agregar por mi cuenta que no creo que los derechos sociales reconocidos oficialmente en la actualidad a la mujer puedan hacer cambiar lo íntimo de su naturaleza. Creo que somos y seguiremos siendo la eterna mujer. La idealista, sensible, sacrificada, ávida ante todo de dar y recibir amor¹⁸¹ (BOMBAL, 2010, p. 234).

As mulheres bombaleanas mesmo dentro destes retratos líricos comentados acabam por revelar mecanismos internos e externos de representação que sofrem suas personagens-protagonistas; mecanismos que de certo modo as impedem de participar do mundo social. Portanto, tais mecanismos as excluem totalmente deste mundo fazendo com que tenham de reinventá-lo ou mesmo abandoná-lo, buscando e desejando a morte.

Muitos destacam Bombal por adentrar em um universo tradicionalmente controlado pelo masculino; elogiam como ela se infiltrou tão bem em tal universo, sem mudar as bases daquela sociedade em que se perpetuava o mito da inferioridade e passividade da mulher. Não era ideia dela mudar o já estabelecido; escrevia porque sentia vontade disto – é o que dizia em inúmeras entrevistas. Ainda vale ressaltar que o impulso artístico da escritora ia em direção oposta às normas sociais que necessariamente teve de transgredir; foi uma mulher dividida entre duas realidades opostas.

¹⁸¹ “Essa internalização e escape que vocês notam em meus personagens se deve a eles próprios, como se sentem sobre si mesmos. É verdade, no entanto, que devido à sociedade burguesa no qual estavam inseridos, meus personagens femininos se encontram um tanto deslocadas no aspecto social. Porque mais sentimentais e abnegadas, se retraíam de mútuo acordo para viver – ou não viver – calladamente suas decepções, desejos e paixões. Quisera eu agregar por minha conta que não creio que os direitos sociais reconhecidos oficialmente na atualidade à mulher podem fazer mudar o íntimo de sua natureza. Creio que somos e seguiremos sendo a eterna mulher. A idealista, sensível, sacrificada, ávida por dar e receber amor” (tradução nossa).

Podemos afirmar que Bombal foi uma mulher nada convencional; era adiantada em relação ao seu tempo. Foi considerada, pela família e amigos, uma boêmia e desse modo acabou sendo aceita como escritora – algo difícil para uma mulher na época –, mas não como mulher – uma vez que estava inserida em uma sociedade ainda machista. Porém, mesmo recebendo críticas sexistas sobre sua vida pessoal, não deixou de manter esforços criativos, o que a fez e ainda a faz ser considerada uma das principais escritoras chilenas do século XX.

Para pôr à tona as forças discordantes que havia no seu espírito, por meio de uma rebuscada expressão, não se importou com as indiferenças e hostilidades que geralmente cercavam as escritoras. Manteve-se firme na construção de sua literatura marcada por contraditórias emoções: sentir-se livre e independente e, ao mesmo tempo, aprisionada por uma paixão (desejo de ser amada), pela busca incessante pela perfeição estilística.

A intensidade deste lirismo desenvolvido pela escritora é proporcional às profundidades das emoções que deseja transmitir. Nesse sentido, a contínua luta entre as diferentes forças que, de uma ou outra maneira, impedem que as protagonistas logrem plena realização como sujeitos é expressa por meio dos olhos de uma artista que brilhantemente projeta sua visão sobre uma tela dinâmica e polivalente de imagens – seus livros.

Desse modo, as personagens-heroínas são passivas somente no sentido poético, uma vez que são, elas, veículos por meio dos quais a voz da poetisa emerge como observadora e crítica. Suas protagonistas são também mais que meros símbolos do arquétipo feminino, são também promissoras, no sentido de que falam para e com a sociedade na qual estão inseridas. Expressam suas vivências e dores; demonstram, nas entrelinhas, a necessidade de mudar o modo de viver e pensar deste mundo burguês e machista.

Pode-se dizer que Bombal elabora seu material linguístico com total atenção aos detalhes, descartando tudo que lhe pareça supérfluo e, assim, cria retratos belíssimos de mulheres que são tragicamente condenadas a viver sozinhas, em angústia, até sua morte, como acontece no caso de Ana María.

Amado Alonso¹⁸² trata da linguagem em Bombal como ferramenta para a necessidade poética da autora, “utilizado los materiales según necesidades poéticas y no según conveniencias literárias [...], nada es episódico ni accesorio” (197?, p 22)¹⁸³.

A exploração dos múltiplos significados da palavra dá aos escritos de Bombal não somente novos sentidos, como também intensifica o sentido proposto. Não à toa, cada palavra é muito bem escolhida, bem como as figuras de palavras, como metáforas, símiles, sinestesia, ou seja, sensações que percebemos por meio do cruzamento de diferentes órgãos dos sentidos.

Metáfora, por exemplo, apresentada na chuva que cai obstinamente, na tristeza infinita. Lágrimas que até deixam de escorrer por alguns instantes, mas logo voltam, às vezes de forma mais branda, às vezes de forma intensa – sempre reforçando a dor da ferida constantemente aberta. Símile dos pensamentos comparados à chama de uma vela: “Hasta mis pensamientos parecían balancearse, pequeños, oscilantes, como la llama de una vela” ou mesmo andando de braços estendidos como sonâmbulo, no momento do aborto accidental: “Corrí hacia la puerta y la abrí. Avanzaba penosamente en la oscuridad con los brazos extendidos, igual que las sonámbulas, cuando el suelo se hundió bajo mis pies en un vacío insólito” (BOMBAL, 2010, p. 53) ¹⁸⁴

A poesia em forma de sinestesia, na mistura dos sentidos (gosto, visão, olfato, ouvido e tato). Os gostos das frutas (uvas, morangos, framboesas), na guloseima “de cheiros, de cores, de sabores” (BOMBAL, 1986, p. 15). No mergulho nas cores (azul, amarelo, chumbo). Na sensação da chuva batendo na lata do bemol, do barulho dos cavalos que indicavam a chegada de Ricardo. Na porção de morangos perfumados e maduros. No cheiro de balsamo da casa do pai.

¹⁸² Op. Cit.

¹⁸³ “Utilizando os materiais segundo necessidades poéticas e não segundo conveniências literárias [...], nada é episódico ou acessório” (tradução nossa).

¹⁸⁴ Respectivamente: “Até meus pensamentos pareciam oscilar, pequenos, trêmulos, como a chama de uma vela” e “Corri e abri a porta. Avançava penosamente na obscuridade, com os braços estendidos, como as sonâmbulas, quando o chão se abriu aos meus pés, num insólito vazio” (BOMBAL, 1986, p. 9)

6.3 Tecendo a amortalha, tecendo o discurso

“uma mão que tece no espaço a obscura
vontade do destino” (p. 54)

Tanto o título *A amortalhada* como a própria obra em si podem ser considerados metalinguagem; o tecido “virtual” da amortalhada vai sendo construído enquanto se vive; viver e morrer são correlatos, enquanto se vive, se morre, enquanto se vive, se vive para a morte, “prepara-se” para ela, fia-se a mortalha: vive-se.

Nesse sentido, ao passo que a escritora vai escrevendo, relatando, vai tecendo também a roupagem de seu texto, ou seja, vai produzindo a mortalha de seu texto. Não diferente, a personagem Ana María, ao rememorar sua vida, vai tecendo sua mortalha ao longo do relatado, ao longo de sua vida. Ao término da feitura de suas mortalhas só resta à escritora e a Ana María aceitar o fim – do texto e da vida, respectivamente - sem entrar na questão dessa “finitude”, que deixa ares de continuidade.

A obra *A amortalhada* de María Luisa Bombal é caracterizada por um processo complexo de fusão e dissociação entre vozes - Ana María, narrador onisciente, Ricardo, Fernando etc. Assim, ao narrar/rememorar, Ana María e também os outros narradores contribuem para que a mortalha seja construída e só assim, ao término do romance que não necessariamente seja o fim da vida e o fim da obra, a personagem pode ser enterrada neste mundo, partindo, então, para outro ou para o nada. Como em seu primeiro livro *La última niebla*, *A amortalhada* traz as experiências do mundo interno dos protagonistas e sua realidade externa. A sensibilidade existente na voz narrativa concebe o planeta novelístico a partir de modelos pictóricos e melódicos, o que reforça os temas presentes nas obras.

Os elementos antitéticos se apresentam justapostos ressaltando ainda mais a alienada e desiludida vida da protagonista Ana María. As sequências causais e temporais também são fragmentadas, o que intensifica a aura de mistério presente na obra. Outro ponto a ressaltar é a inversão de perspectiva, a partir da qual é explorada a subjetividade, inversão que mostra a grandeza da poetisa e romancista. Ao mesmo tempo, ela nos transporta dentro de uma região que desafia

radicalmente o princípio de verossimilhança, que havia sido interrompido em sua primeira novela.

De acordo com Zúñiga Castro, em *A amortalhada*, Bombal penetra de forma incisiva na enigmática natureza da existência humana, sugerindo-nos que a vida e a morte não são contraditórias e sim complementares, em uma mesma realidade. María Luisa Bombal penetra na subjetividade de uma mulher amortalhada que, portanto, “pertence e não pertence” ao “mundo de cá”, ao mesmo tempo em que “pertence e não pertence” ao “mundo de lá”. O “não pertencer” a este mundo lhe garante uma narrativa sem medo de represálias sociais¹⁸⁵. Ao leitor cabe, por meio da suspensão da descrença, acompanhar a protagonista nesse novo caminho.

Para Zúñiga Castro, a personagem Ana María chega a ser uma mensageira espiritual e intérprete da alteridade mística da morte. Assim, “Ningún gesto mío consiguió jamás provocar lo que mi muerte logra al fin. Ya ves, la muerte es también un acto de vida” (BOMBAL, 2010, p. 102)¹⁸⁶.

Imobilizada e confinada na urna de sua própria existência, Ana María só pode escutar e ver aquilo/aqueles que a rodeiam em seu velório. Sua visão e seu sentir estão restritos à vida passada e não ao “mais adiante”, para onde se sente sugada. Portanto, é incapaz de alterar o curso do seu destino. Caso pudesse fazê-lo, a obra provavelmente incorreria no erro, advertido por Borges: a zona mágica invalidaria a psicológica. Sendo Ana María incapaz de compartilhar suas reflexões e sentimentos com aqueles à sua volta, é capaz de fazê-lo com os leitores, como se os aconselhasse um bom viver para um bom morrer.

Por meio do conhecimento adquirido com sua própria morte, Ana María desenha uma elaborada e dinâmica rede de imagens que apontam experiências importantes de sua vida passada. Embora a narrativa seja subjetiva, o mundo externo é percebido exatamente por meio da interioridade das personagens (proposta de Adorno e Collot). Com os enunciados de Fernando, confidente de Ana

¹⁸⁵ Diferentemente de *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstoi, em que Ilitch, moribundo, já tem certa liberdade, mas não a total, para dizer o que quer sem sentir represálias sociais; também diferentemente de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em que Brás, já morto, pode dizer o que pensa, mas como não pertence ao mundo de cá, seu tom de brincadeira, acaba por deixar dúvida ao leitor.

¹⁸⁶ “Nenhum gesto meu conseguiu jamais provocar o que a minha morte me provocou. A morte é também um ato de vida” (BOMBAL, 1986, p. 65).

María, do Padre Carlos, confessor e amigo, e do narrador é que nos chegam as experiências da protagonista.

Em “Testemunho autobiográfico”, Bombal comenta que a ideia de escrever *A amortalhada* veio de um pesadelo que teve quando vivia na casa de Neruda; no sonho, via os pés de alguém deitado, somente os pés, e sabia serem os de um morto. Em *A amortalhada*, de acordo testemunho da autora, Ana María se desprende de seu corpo enquanto “[...] hay una mujer que está contemplando a la amortajada y siente compasión por lo que a la pobrecita le ocurrió en vida y que sólo llega a comprender en la muerte” (BOMBAL, 2010, p. 27)¹⁸⁷. Essa mulher, narradora onisciente, filtra a sua visão poética por meio das percepções e sentimentos da protagonista velada.

Portanto, o narrador é produto da relação “mulher que contempla” e Ana María, de modo que a narrativa se alterna continuamente entre 1ª e 3ª pessoa; e é tão leve a distinção destas vozes que algumas vezes é difícil determinar a identidade daquela que nos fala. Para José Promis os narradores bombaleanos são

[...] testigos que al aproximar su tiempo y su espacio al tiempo y espacio de los personajes logran que la presencia de su voz transcurra casi inadvertida en la percepción del destinatario [...] sólo en las últimas líneas del discurso de *La amortajada*, el narrador básico hace notar su presencia con un voto solemne que proyecta la historia hacia el ámbito de lo sagrado (apud Zúñiga Castro, 2002, p. 34)¹⁸⁸

As intervenções da narradora anônima, carregada de pensamentos e sentimentos de Ana María, criam uma coincidência de perspectiva e voz com as das personagens que parecem fundir uma voz à outra.

Nessa mistura, vemos a criação de um mundo formado de imagens e temas que se mesclam dando corpo a um drama lírico que simbolicamente reflete a angustiada relação entre a subjetividade de Ana María e o entorno humano de incompreensão, provocando nela uma fonte primordial de catarses emocionais.

¹⁸⁷ “[...] há uma mulher que está contemplando a amortalhada e sente compaixão pelo que ocorreu em vida à pobrezinha e que só chega a compreender na morte” (tradução nossa).

¹⁸⁸ “testemunhas que ao aproximar seu tempo e espaço ao tempo e espaço das personagens fazem com que a presença de sua voz transcorra quase inadvertida na percepção do destinatário [...] somente nas últimas linhas do discurso de *A amortalhada*, o narrador básico se faz notar sua presença de forma solene que projeta a história ao âmbito do sagrado” (tradução nossa).

A sensibilidade da protagonista é tão aguda que a natureza parece servir a ela como um substituto do amor humano, causando assim também a catarse estética, percebida ou mesmo captada na profundidade espiritual que os outros seres são incapazes de sentir. Ana María transforma sua sensibilidade em desenho formal que constitui uma parte integral da textura poética de sua narração.

Adentrando a obra, temos como que águas divididas. Na primeira parte Ana María recorda o verão de juventude que a uniu a Ricardo; talvez aí tenhamos as mais belas ilustrações de sua habilidade para transcender artisticamente o mundo visível, formulando, por exemplo, esta imagem idealizada:

En la séptima noche, incapaz de conciliar el sueño me levaté, bajé al salón, abrí la puerta que daba al jardín.
 Los cipreses se recortaban inmóviles sobre un cielo azul; el estanque era una lámina de metal azul; la casa alargaba una sombra aterciopelada y azul.
 Quietos, los bosques enmudecían como petrificados bajo el hechizo de la noche, de esa noche azul de plenilunio.
 Largo rato permanecí de pie en el umbral de la puerta sin atreverme a entrar en aquel mundo nuevo, irreconocible, en aquel mundo que parecía un mundo sumergido.
 Súbitamente, de uno de los torreones de la casa creció y empezó a flotar un estrecho cendal de plumas.
 Era una bandada de lechuzas blancas.
 Volaban. Su vuelo era blando y pesado, silencioso como la noche.
 Y aquello era tan armonioso que, de golpe, estallé en lágrimas (BOMBAL, 2010, pp. 49 e 50)¹⁸⁹.

Vale acrescentar que a repetição da cor azul não só acentua a harmoniosa interação de luz e sombra no jardim, como também intensifica a atmosfera do sonho e mistério apresentada. A cor azul aparece constantemente na novela: na tempestuosa noite de verão, no chinelo de couro que Antônio chuta

¹⁸⁹ “Na sétima noite, incapaz de conciliar o sono, levantei-me, desci à sala, abri a porta que dava para o jardim.

Os ciprestes se recortavam imóveis sobre um céu azul, o lago era uma lâmina de metal azul; a casa alongava uma sombra aveludada e azul.

Quietos, os bosques emudeciam como se petrificados sob o feitiço da noite, dessa noite azul de lua cheia.

Por longo tempo fiquei no umbral da porta, sem atrever-me a entrar naquele mundo novo, irreconhecível, naquele mundo que parecia um mundo submerso.

Subitamente, de um dos torreões da casa, assomou, pairando, um estreito véu de plumas.

Era um bando de corujas brancas.

Voavam. Seu voo era pesado e brando, silencioso como a noite.

E era tão harmonioso que de repente caí em prantos” (BOMBAL, 1986, p. 16)

raivoso, no tapete que é o centro de diversão dos filhos de Ana María, nas chamas que cortam o céu.

De acordo com Zúñiga Castro, tudo parece pausar na obscuridade noturna, como o voo de corujas brancas que só podem ser distinguidas sob o efeito deste estranho e irreconhecível mundo de obscuridades e silêncios. Totalmente extasiada, Ana María chora frente à belíssima cena, que alivia a inexplicável angústia que a atormentara durante o dia todo.

Para Marjorie Agosín¹⁹⁰, as imersões no azul nos levam a crer que, apesar de ser *A amortalhada* uma novela vanguardista, também se apresenta como profundamente romântica (apud Zúñiga Castro, 2002, p. 35).

O sentido da vida é procurado mais adiante, para lá da morte, quando Ana María entra em uma ordem transcendental na qual os enigmas que penetram sua primeira existência são misteriosamente clarificados – com a morte tem-se o entendimento daquilo que não foi possível entender em vida.

Somente quando Ricardo, por exemplo, silenciosamente chega ao corpo de Ana María, ali no caixão, ela então compreende que nunca estivera totalmente só, nem fora inteiramente esquecida, que ele nunca esquecera ela por completo.

Enquanto acontece sua descida ao mundo da morte, Ana María pode reexperimentar sua vida por meio de uma montagem de imagens e temas, unidos magistralmente pelo ponto de vista lírico na elaboração e narração da novela.

O tecido que emerge gradualmente deste processo opera como símbolo estético que reflete o esforço da protagonista por capturar elementos particulares de sua existência, para então retratá-los subjetivamente de modo atemporal. Assim, as recordações de Ana María são os fios que conectam vários fragmentos de sua consciência que combinará dentro de uma unificada visão poética.

Em contraposição à inércia do corpo da amortalhada está a imagem da jovem Ana María, silenciosamente entregue ao ato de tecer – por que não dizer “viver” ou “reviver”? Viver ou reviver é fazer, é se constituir a partir do outro – como

¹⁹⁰ Ver “Las desterradas del paraíso, protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal”. Nueva York: Senda Nueva de Ediciones, 1983, p. 76.

explica Langshaw Austin¹⁹¹. Considerando as ideias de Phillipe Ariès¹⁹², viver é uma preparação para a morte. Assim, prepara a mortalha aquele que vive. Um bom exemplo de que vivemos/tecemos para a morte pode ser verificado na passagem da manhã seguinte ao aborto accidental: “me hallaba otra vez tendida en la veranda con mis impávidos ojos de niña [...] tejiendo, tejiendo con furia, como si en ello me fuera la vida” (BOMBAL, 2010, pp. 53 e 54)¹⁹³. O ato de tecer, de Ana María, fora criado na tentativa desesperada de recapturar o passado, que, inevitavelmente escorreu. Um passado marcado por seu amor (Ricardo) e o produto deste amor (filho abortado) e tantas outras desilusões. E “apenas assim [tecendo] conseguia fazer cessar por alguns instantes o trabalho da agulha ardente que perfurava sem trégua seu coração” (BOMBAL, 1986, p. 60), como um Prometeu que tem constantemente o fígado dilacerado.

Tecendo temerosamente o desconhecido e, ao mesmo tempo, relutante a levar a cabo a tessitura, na descida à profundidade do cosmo, Ana María primeiro rechaça a misteriosa e profunda voz que a chama ao movimento. Não obstante, a fadiga que a oprime causa simultaneamente o desejo de liberdade, desejo que surge com a consciência de que ainda está ligada/atada à vida. Desse modo, “Fatigada, anhela, sin embargo, desprenderse de aquella partícula de conciencia que la mantiene atada a la vida, y dejarse llevar hacia atrás [...]. Pero una inquietud la mueve a no desasirse del último nudo” (BOMBAL, 2010, p. 63)¹⁹⁴.

Nesse sentido, podemos afirmar que são justamente suas recordações do passado que a impedem de desatar o laço que a mantém em conexão com a vida, ou seja, são os sentimentos em relação às pessoas que faziam parte de sua existência que ainda a fazem querer ficar: “¡Quiero vivir. Devuélvanme, devuélvanme mi odio!” (BOMBAL, 2010, p. 100)¹⁹⁵. Para Zúñiga Castro, decifrar o tecido de sua vida é um ato destrutivo, sinônimo de cessação de todas as forças vitais da existência que Ana María experimentou.

¹⁹¹ *Quando dizer é fazer*, tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

¹⁹² Em *O homem diante da morte* e também em *História da morte no ocidente*.

¹⁹³ “encontrava-me novamente estirada na varanda com meus impávidos olhos de menina [...] tricotando, tricotando furiosamente, como se naquilo consistisse toda a minha vida” (BOMBAL, 1986, p. 20).

¹⁹⁴ “Cansada, deseja, todavia, desprender-se daquela partícula de consciência que a mantém presa à vida e deixar-se levar para atrás [...]. Mas uma inquietação leva-a a não desatar o nó” (BOMBAL, 1986, p. 29).

¹⁹⁵ “Quero viver. Devolvam-me, devolvam-me meu ódio!” (BOMBAL, 1986, p. 63).

Com efeito, a função do tecido é dual, pois ao mesmo tempo em que a vida vai acontecendo (e mesmo sendo reconstituída por rememoração), a conclusão do tecido implica a morte. Ana María é espécie de Penélope e de Xerazade, mas no “burlar” o destino, ela vai ao encontro dele, da morte – destino de todos. O oxímoro vida/morte se dá ao mesmo tempo. Pensando no tecido da vida, morremos enquanto tecemos, enquanto vivemos.

Além do fator preponderante vida/morte, outros símbolos são recorrentes: a água, por exemplo, quando não aparece em sua forma natural (chuva, rio, pântano, mar) emerge metaforicamente em forma de sangue, espelho e tapete azul. A água marca os ciclos, como o fim da vida terrena: “Dios mío, las aguas no se habían cerrado aún sobre su cabeza y las cosas cambiaban ya, la vida seguía su curso a pesar de ella, sin ella” (BOMBAL, 2010, p. 104)¹⁹⁶.

Água está nas **lágrimas** de Zoila, que passa o resto da noite enxugando muda e chorosa o **rio** de sangue encontrado ao pé da escadaria. Também no primeiro dia de casada, Antônio atrai sua esposa para contemplar a imagem do espelho d’água formado na **lagoa**. Quando a tiram de sua casa para levá-la ao cemitério, ela observa o tapete azul que evoca a imagem da **praia**, o que era este tapete para as crianças.

Quando Ana María sente evaporar seu ódio por Antônio, o último fio de consciência também é dissoluto ao sentir desfazer-se o último nó de sua estrutura vital. Assim, toda a sua conexão com o passado é completamente separada – o momento de sua imersão finalmente chega. Não pode evitar por mais tempo o inexorável e deve desintegrar o seu tecido. Estoicamente se submete ao desconhecido e o aceita: “Es como si no tuviera ya razón de ser ni ella ni su pasado” (BOMBAL, 2010, p. 100)¹⁹⁷. No retorno às águas subterrâneas existentes na profunda e misteriosa região da cripta, a protagonista experimenta uma série de encontros simbólicos que continuam perpetuando a significação paródica de sua viagem ao mais adiante, ao mundo de lá. A simbólica água implicitamente aparece na ritualística católica da lavagem do corpo, somada a outras, como: o caixão, o velório, o enterro.

¹⁹⁶ “Meu Deus, as águas ainda não se tinham fechado sobre sua cabeça e já as coisas estavam mudando, a vida seguia seu curso apesar dela, sem ela” (BOMBAL, 1986, p. 68).

¹⁹⁷ “É como se não tivesse razão de ser nem ela nem seu passado” (BOMBAL, 1986, p. 62).

A água, para Philippe Marthez (1996), representa a purificação. Lembremos que ela está presente desde o nosso início, no começo de nossas vidas ainda no ventre de nossas mães (líquido amniótico). A água com que se lava o corpo tem o poder (simbólico) de apagar os sinais que ofendem aquele que já não existe.

O fogo que oprime Ana María pode ser comparado à mortalha que veste cada parte de seu corpo. Tendo sobrevivido à investida, Ana Maria aniquila e transcende sua condição humana e desse modo se prepara para entrar no reino do primordial. Fogo é símbolo de libertação e purificação, de sentido ambivalente: vida e morte, pois destrói para fazer renascer, assim como Fênix que é consumida pelo fogo e renasce das próprias cinzas. Como prega o catolicismo romano e alguns ortodoxos, o fogo ilumina o caminho do morto até a morada de Deus. Para os católicos, além de a luz ajudar o morto a encontrar o caminho celeste, também representa a alma do defunto, alma que se liberta; remete, portanto, ao batismo e à ressurreição.

Embora a chama se consuma e a água se extinga, a morte de Ana María, tal como a lua percebida no caminho ao cemitério, não indica fim; indica uma nova fase, que se renova e recomeça, como um uróboro, em que não se sabe ao certo onde começa e onde termina. Em *A amortalhada*, a combinação dos elementos água e fogo, com vento e ar, parecem sugerir uma purificação do espírito de Ana María. Purificação que a leva ao entendimento e à aceitação de sua nova condição.

Reforçando a regeneração espiritual da protagonista, o fim da novela é uma complexa rede de símbolos lunares que refletem a multiplicidade da vida repartida em modelos rítmicos. A serpente arrastando-se na densa vegetação, na lesma com sua pegada prateada, nas rãs que magicamente fabricam melodias que podem ser escutadas desde o coração do pântano, nos caramujos que Ana María encontra na profundidade. Tudo a leva à aquosa profundidade da cripta – que marca o fim do seu “eu” – e, ao mesmo tempo, à sua renovação. Lá estão todas as criaturas que, por suas associações com a lua, representam a regeneração periódica do ciclo de vida.

Como a lua que aparece e desaparece, assim são as cobras, que, periodicamente, crescem e renovam sua pele; são as rãs, que submergem e ressurgem da água; e são as lesmas, que perdem suas conchas. Aponta-nos Zúñiga

Castro que a protagonista tem consciência dessas manifestações da vida, repetindo-se em recorrentes ciclos, quando, ao final de sua jornada, avista uma árvore até então “nunca” vista e nota que esta perde o córtex assim como a cobra perde a pele.

Outro símbolo que bem captura a natureza metafísica da vida de Ana María é a teia de aranha: “Pero, nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo” (BOMBAL, 2010, p. 117)¹⁹⁸. Como a aranha, Ana María teceu elásticos fios que compuseram sua vida.

Quando submersa no estranho e dinâmico reino da obscuridade, a protagonista chega à conclusão de que “ya no deseaba sino quedarse crucificada a la tierra, sufriendo y gozando en su carne el ir y venir de lejanas, muy lejanas mareas” (BOMBAL, 2010, p. 117)¹⁹⁹. Não sentiu mais o desejo de se reincorporar: “No tentó a la amortajada el menor deseo de incorporarse. Sola, podría, al fin, descansar, morir” (BOMBAL, 2010, p. 118)²⁰⁰.

Ana María logra um tipo de imortalidade muito bem apontada por Zúñiga Castro, uma imortalidade mais adiante da morte e, contrariamente ao que possa parecer, o descobrimento deste novo nível de existência não permanece inalterado, já que tudo aquilo que habita no mundo sublunar é submetido às leis de mudança. Tudo dorme e desperta na terra. Esta que marca dolorosa e definitivamente o ritual da separação. Toda a despedida do velório já foi realizada, resta, ao corpo físico, o túmulo, e ao “eu”, transcender-se.

¹⁹⁸ “Porém, nascidas de seu corpo, sentia uma infinidade de raízes que se fundiam e espalhavam na terra como uma possante teia de aranha, pela qual ascendia tremendo, até ela, a constante palpação do universo” (BOMBAL, 1986, p. 80).

¹⁹⁹ “nada mais desejava a não ser ficar crucificada à terra, sofrendo e gozando em sua carne o vaivém de longínquas, mui longínquas marés” (BOMBAL, 1986, p. 80).

²⁰⁰ “Não se sentiu tentada, a amortalhada, pelo menor desejo de reincorporar-se. Sozinha, poderia finalmente descansar, morrer” (BOMBAL, 1986, p. 81).

7 BREVES APROXIMAÇÕES: ANA MARÍA E IVAN ILITCH

A novela *A amortalhada*, de María Luisa Bombal, apresenta um narrador “onisciente” que se encarrega de unir fios de lembranças reveladas por Ana María, a protagonista. Nisso, personagens nos são apresentados e, junto a eles, reflexões sobre a vida e a submissão da mulher, Deus, amor, família, matrimônio etc. Em síntese, Ana María denuncia as restrições alienantes que a sociedade burguesa impõe às pessoas de sua classe²⁰¹.

Na novela chilena observa-se uma mistura de vozes: a do narrador em 3ª pessoa, a da *velada* (Ana María) e a de outros personagens; já na trama protagonizada por Ivan Ilitch, o narrador em 3ª pessoa espelha a voz da personagem central, ou seja, confia à voz do moribundo a sua própria voz. Em face disso, pergunta-se: qual o mais confiável? (1) A *velada* que faz reflexões sobre sua vida e, conseqüentemente, sobre a sociedade na qual está/esteve inserida; (2) o morto que conta incisivamente de forma pilhérica as mazelas da burguesia carioca; ou (3) o narrador russo que mimetiza a dicção do moribundo, a temer a morte e a reclamar a vida?

Em comum, eles começam suas narrativas pela própria morte; tratam do comportamento das pessoas e de si perante ela. Nos estudos acerca da obra *A amortalhada*, por exemplo, o que mais me intrigou foi a confiabilidade dada àquilo que é narrado pela “narradora”-personagem-velada: Ana María. Afinal, é uma *velada* que nos fala! Não se trata de uma defunta e sim de uma *velada*. Aí está o segredo. A *velada* é dotada do privilégio da clarividência. Esse fenômeno extraordinário foi um grande achado de Bombal. O uso de múltiplas vozes não é o que destaca Bombal no cenário literário, mas o modo como usa desta diversidade de falas a favor da *velada*, bem como o fato inédito na literatura: uma *velada* narrando.

A razão de o leitor, em larga escala, conferir crédito a narradores não se deve apenas ao fato de se tratar de mortos narrando, o que é colocado em xeque é a posição do narrador em 1ª pessoa, seja 1ª pessoa propriamente (Brás Cubas); ou mesmo 3ª pessoa com tom de 1ª pessoa (Ana María e Ivan Ilitch).

²⁰¹ Diferentemente de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que tem um narrador defunto, e de *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, cujo narrador é um moribundo.

Embora, literatura seja “suspention of disbelief”, cabe-nos, como leitores, se não acreditar, ao menos nos ater a eles (narradores). Afinal, quando algo é narrado desta forma (1ª pessoa), sabemos apenas aquilo que o narrador quer que saibamos, do modo que lhe convém (não temos como confrontá-lo), ao passo que também se faz necessário verificar o porquê de algo estar sendo narrado daquela forma, como, por exemplo, usar a 3ª pessoa com ares de 1ª pessoa: qual a real intenção do narrador?

Se se pode falar de intenção do narrador, em *A amortalhada*, talvez ela seja a de unir vozes para se incorporar a elas. Assim, mergulha-se no individual para obter o universal humano - da formação lírica tem-se a esperança de extrair o universal (ADORNO).

Considerando-se os personagens principais, Ivan Ilitch, no caso de *A morte de Ivan Ilitch*, e Ana María, no de *A amortalhada*, eles tomam a voz do narrador a ponto de fundir-se a ela, ou seja, se identificam com a voz do narrador. A passagem de narrador heterodiegético para narrador homodiegético é quase que imperceptível, em alguns trechos, e realmente o é em outros, deixando-nos em dúvida quanto à voz que nos fala, a que rege as respectivas obras. Desse modo, se esses narradores se confundem; quem realmente está narrando? A voz tende para as personagens principais, mas isso não explica tudo, não explica essa voz una, nem qual a verdadeira intenção que há por trás dela. Sob esse aspecto, vê-se algo diferente de Machado, que nos deixa claro: a primeira pessoa e a intenção de relatar sua vida burguesa.

Brás Cubas, um morto que nos conta sua história (muitas vezes via fluxo de consciência) e cujas palavras são meticulosamente escolhidas, poderia querer passar uma imagem que esconde outra, poderia estar dizendo algo que não é exatamente aquilo que realmente fora, por se tratar de um narrador em primeira pessoa, o menos confiável, portanto. Mas, não: ao se afirmar como morto, Brás Cubas isenta-se de viver numa mentira: agora pode falar sem ser julgado (afinal, está morto e, pelo jeito, mortos têm lá seus direitos). E por não haver possibilidade de tal julgamento, fala sem receio.

Embora, na obra de Tolstói, tenhamos um narrador onisciente, podemos perceber que tal narrador vacila, numa *ilusão de ótica*, o tempo todo entre 3ª pessoa e 1ª pessoa, ora nos parecendo (1) Praskóvia (esposa do protagonista):

“O olhar transbordante de esperança com que Iván Ilitch acompanhou o médico até a porta era tão deplorável...” (1984, p. 75), lembrando que, no texto, os termos pejorativos referentes a Ilitch costumam ser pronunciados por sua esposa (em discurso direto). No entanto, nesta passagem, quem nos fala, ora é o narrador, ora o próprio (2) Ilitch.

E as vozes do narrador e de Ilitch se confundem: (i) “chegou [Ilitch] a desenvolver tão bem esse talento, que como um *virtuose*...” (1984, p. 35). Sabemos que é Ilitch quem usa os termos em francês, isto porque, afirma o narrador, ele falava com ditos franceses à semelhança da alta sociedade a que pertencia, mas este “*virtuose*” foi expresso pelo narrador.

Em tantas outras passagens, esse narrador se funde a Ilitch, seja no autoelogio: “em compensação o apartamento estava ficando um encanto...” (1984, p. 33), isso logo depois de contar que a decoração havia sido planejada e executada por Ilitch, seja nos momentos de sofrimento: “E aquela dor insuportável que não cessa...” (1984, p. 79), sem indicação de marca de 1ª pessoa (aspas ou mesmo um travessão), parecendo ser o moribundo falando. Nesta ondulação de vozes, acredito estar o narrador mais pendente para a 1ª pessoa, já que, quando terminada a leitura, tendemos a lembrar da fala de Ilitch, principalmente.

Cabe observar que a teoria dos formalistas russos já nos alertava para este tipo de narrador (1ª pessoa), o qual se favorecia dessa posição, muitas vezes para manipular o leitor naquilo que ele tem como objetivo. Ocorre que, quer seja um morto, quer uma *velada* ou quer um quase morto narrando, me parece descabido não investigar a intenção desse narrador. Parece-nos tratar-se, o modo de narrar, em *A morte de Iván Ilitch*, de um perspicaz estratagema da ficção realista – um estratagema que precede performances narrativas como as de Joyce, Proust e Kafka, guardadas, evidentemente, suas notórias diferenças.

De acordo com Theodor Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo”²⁰², há limites a serem observados entre o romancista e sua obra; assim, para o crítico, o romance deveria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato: “as obras de arte devem surgir como se o impossível fosse possível” (ADORNO 1982, p. 193). E aqui lembro as palavras de Jorge Luis Borges ao resenhar o segundo livro de María Luisa Bombal, *A*

²⁰² In: *Notas de Literatura I*, op.cit.

amortalhada. Segundo ele, a autora teria escrito uma história “impossível”, a saber: em seu velório, Ana María passa a refletir, completa e sobrenaturalmente lúcida, a partir das pessoas que a visitam, para despedir-se de sua pessoa, sobre o sentido da vida. Ou seja, pela morte, reflete sobre toda sua existência.

E se o romance deve se concentrar nesse “impossível”, vale lembrar as palavras da professora Aurora Bernardini na “Apresentação” de *A amortalhada*: “a autora soube transmitir com sua arte uma das mais tocantes experiências metafísicas – a da morte –, como não líamos desde Ivan Ilitch de Tolstói” (BOMBAL, 1986, p. X).

Importante observar, ainda, segundo Adorno, que a linguagem é que limita a emancipação do romance em relação ao objeto, já que aquela ainda o constrange à ficção do relato. Nesse sentido, Adorno passa a tecer elogios a James Joyce por vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva.

Salienta Adorno, no mesmo ensaio, que o narrador que apenas descreve, delimitando o seu papel e o do leitor a lugares fixos, não pertence à contemporaneidade, pois a plasticidade (domínio do objeto) torna a obra distante do real. Desse modo, o que deve ser buscado é a “psicologia do caráter inteligível, da essência, e não do ser empírico, dos homens que andam por aí” (2003, p. 57).

Sendo assim, para Adorno, como consta em sua *Teoria estética*, a linguagem da arte no geral, e, portanto, também a do romance contemporâneo, é a linguagem do sofrimento, pois testemunha nossas misérias, ao mesmo tempo em que inventa a novidade, a utopia. Mesmo aquela que se figura uma felicidade, para o crítico, ela é aparente, já que da relação entre indivíduo e sociedade só se pode enxergar o quanto o sujeito é marcado íntima e profundamente pelo sofrimento.

Tal sofrimento, para o estudioso, é imposto pelas relações de poder socialmente estabelecidas, o distanciamento. A distância entre o espectador e o objeto marca a experiência estética da autonegação do espectador: “a experiência estética [...] desfaz o sortilégio da estúpida autoconservação, modelo de um estado de consciência em que o eu deixaria de ter a sua felicidade nos seus interesses, por fim, na sua reprodução” (ADORNO 1982, p. 381).

O “inenarrável” (como acontece em Tolstói e também em Bombal), reconhecido somente na esfera psicológica, garante a verossimilhança. Desse

modo, somente a própria alienação, muitas vezes fornecida pelo fluxo de consciência (nas obras comentadas, há na verdade uma espécie desse fluxo, como veremos), é que proporciona a essência, o “real” desvinculado da pretensão de narrar.

No romance tradicional busca-se o “convencer”, pois o narrador tenta, de muitas maneiras, envolver o leitor de modo que este venha a acreditar no seu “contar acontecimentos”. No contemporâneo, pelo contrário, não se tenta convencer e, por isso, por não se ter a “pretensão de”, muitas vezes acaba-se convencendo. Acredita-se que seja isso o que ocorre com *Ilitch* e Ana María: partem ambos de algo que não sugere o real (moribundo e *velada* questionando). Partem, sim, da experiência de narrar o que é impossível narrar, do mesmo modo como “é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes costumava contar suas aventuras” (ADORNO, 2003, p. 56). É impossível a quem quer que seja (vivo, morto ou mesmo moribundo) narrar a experiência de morte, até porque nunca ninguém *foi e voltou* para contar.

Completa Adorno, com vistas a seu tempo histórico: “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (2003, p. 57).

Nesse sentido, é preciso ser antirrealista; o romance moderno o consegue pelo amadurecimento de si mesmo pelo seu objeto real, que é a sociedade de homens separados uns dos outros, bem como de si mesmos. Nessa “transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo” (2003, p. 58) tão presente em *A amortalhada* e em *A morte de Ivan Ilitch*; desesperança no homem, que se mostra cada vez mais hipócrita em relação ao mundo, às pessoas que o rodeiam e a si mesmo; mundo de mentiras, onde médicos e juristas fingem; onde pessoas falsificam seus pesares, que são na verdade um “ainda bem que é com o outro e não comigo”; onde há jogos de interesses; posição social a ser alcançada custe o que custar; onde dinheiro e ao *status* social devem ser objetivos primordiais.

Conta a favor do romance contemporâneo (deixando claro aqui que Adorno não faz nenhuma apologia a um ou a outro) o uso da técnica do monólogo interior. Tal espaço interior, fundado pelo narrador, lhe poupa, na visão do estudioso, o passo em falso. Em *Ilitch*, nosso narrador, ora é a voz de um narrador onisciente,

ora do Ilitch, ora a de sua esposa. Tais vozes dão o tom de uma só voz, que poderia e muito nos faz lembrar (para não dizer, nos remete) da voz interior muito utilizada por Proust e Virgínia Woolf, por exemplo. Explico-me melhor: as vozes percebidas em *A morte de Iván Ilitch* muitas vezes se fazem em uma, voz esta que mergulha em si mesmo por meio de autorreflexões que se assemelham à voz interior, usadas por Proust e Woolf.

O romance moderno, como bem salienta Adorno, é marcado pela reflexão que rompe a pura imanência da forma. No entanto, vale lembrar que tal reflexão não é aquela pré-flaubertiana, em que se tomava um partido a favor ou contra determinada personagem do romance. A reflexão de agora é outra, é a “nova reflexão [que] é uma tomada de partido contra a mentira da representação e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (2003, p. 60).

Seguindo a linha adorniana, é nas entrelinhas, na construção do texto, pelo entrecruzar do enunciado e da enunciação, que se nota a veracidade dos fatos. Enfim, observa-se o papel do leitor ativo que participa da construção do sentido. E aqui entra outro ponto discutido na “Posição do narrador no romance contemporâneo”, o distanciamento estético, componente fundamental da relação narrador e leitor. Por sua natureza fixa, distingue-se o romance tradicional; enquanto que a distância “maleável” marca o contemporâneo. Ainda sobre isto, vale a comparação do romance contemporâneo à câmera no cinema que ora se aproxima e ora se afasta. Assim, ora o leitor é guiado para cá ou para lá, conforme convém, ou mesmo é deixado de fora, se assim parece necessário.

Desse modo, no romance contemporâneo, o leitor tem sua pretérita tranquilidade contemplativa destruída por choques diante do que é lido; o que bem acontece nas duas obras examinadas; é impossível passar, como leitor(a), pelos acontecimentos, não é possível olhar, contemplar. Tanto em María Luisa Bombal quanto em Liev Tolstói, o leitor acaba questionando a sociedade, o outro, Deus, a si mesmo.

Seja na obra daquela como deste, tais questionamentos levam-nos à reflexão de nosso papel no mundo, do que é a vida/morte, e se vivemos verdadeiramente. Ao ler as obras destes autores, não passamos intocados: não sentimos, muitas vezes, verdadeiramente, a dor da perda do outro, e, desse modo, a

mensagem de pesar (“meus pêsames”, “meus sentimentos”) toma dimensão minimalista; acrescenta-se ainda que o momento da morte que deveria servir de reflexão à vida acaba sendo um “ainda bem que é o outro e “não eu”. Portanto, vislumbramos nas duas narrativas uma engrenagem sociocultural corrompida em face dos inúmeros interesses e vantagens pessoais.

Adorno aponta que diminuir a distância entre o leitor e o romance, ou melhor, aboli-la é um mandamento da forma, de modo que melhor se achesse o contexto do primeiro plano, expressando o que nele é subjacente, ou seja, a negatividade do positivo:

A distância é também encolhida pelos narradores menores, que já não ousam escrever nenhuma palavra que, enquanto relato factual, não peça desculpas por ter nascido. Se neles se anuncia a fraqueza de um estado de consciência que não tem fôlego suficiente para tolerar sua própria representação estética, e que quase não produz mais homens capazes dessa representação, então isso significa que, na produção mais avançada, que não permanece estranha a essa fraqueza, a abolição da distância é um mandamento da própria forma, um dos mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo (2003, pp. 61 e 62)

O distanciamento é alcançado em *A amortalhada* como em *A morte de Ivan Ilitch* por meio do encolhimento obtido, *a priori*, da presença subentendida da 3ª pessoa que passa a ser a 1ª pessoa, deixando, desse modo, marcas de um narrador contemporâneo numa narrativa tradicional (linear)²⁰³ – a descrição do tempo é clássica, não é possível nos perdemos.

E se o pensador frankfurtiano em seu texto “A posição do narrador no romance contemporâneo” aponta a superação da chamada técnica de ilusão (característica fundamental da estética realista) – empregada no século XIX – enumerando autores que realizaram o feito de superar a ilusão, como: Proust, com sua extrema subjetividade; Thomas Mann, com sua necessidade de reflexão; Kafka e sua objetividade virulenta; acrescentaria aqui, Bombal e Tolstói, que brilhantemente reúnem esses aspectos.

²⁰³ Por meio dessas vozes fundidas ao longo dos 12 capítulos nos é apresentada a vida de Iván Ilitch mais precisamente, temos no 1º capítulo o momento de sua morte anunciada no jornal (que demonstra o prestígio em vida) e logo em seguida a preparação para e o seu funeral nos moldes católico-burguês, de acordo com Philippe Ariès (*História da morte no ocidente*), para então do 2º ao 12º capítulos a apresentação da infância, adolescência, estudos, trabalho, prestígio social, casamento, filhos, sua doença e morte.

Nesse sentido, podemos verificar (i) a subjetividade em *Ilitch* quando menciona toda a sua vida, desde aquela que um dia acreditara correta, com seu trabalho e família até aquela que começa a pensar se era vida propriamente ou talvez uma mentira; (ii) a reflexão presente em todo esse narrar, pois junto dele constatamos que vivemos para morrer, somos seres-para-a-morte, uma vez que nossa existência organiza-se a partir e em relação à morte, portanto percebemos que as soluções primeiras para afastar a possibilidade da morte vão perdendo força e a consciência da transitoriedade das coisas e da pequenez de nossas vidas ganha forma; e por fim, (iii) a objetividade virulenta verifica-se no final da obra: “ ‘___ Acabou-se a morte – disse de si para si. – ‘Ela não existe mais’ ” (1984, p. 94); perceba, acabou-se a morte e não a vida, é como se antes só existisse aquela e não esta, como imaginara; era portanto, o fim da morte e talvez o início da vida “verdadeiramente, alegremente”, repetindo aqui os advérbios tão reiterados pelo narrador/*Ilitch*.

Em *A morte de Iván Ilitch*, vale ressaltar ainda que *Ilitch*, lutando no e por espaço, acaba por observar objetos e pessoas, desmontando e remontando estas como no cinema, por meio de variação e multiplicação. Prova de que a criatividade de Tolstói em combinar de forma tão convincente, precisa e verossímil a linha de argumentação faz com que o leitor ora esteja próximo ou um pouco mais distante – retomando a ideia do jogo de câmera mencionado por Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo”.

Portanto, essa narrativa, por nos apresentar este narrador diferenciado – no sentido de que mesmo sendo em 3ª pessoa nos parece 1ª pessoa – e esta técnica cinematográfica – que nos aproxima de *Ilitch* a ponto de nos sentirmos também angustiados e vulneráveis, pois temos com a obra que a morte não só mostra como a pessoa pode ser abandonada, como pode vir a sofrer até mesmo estando no seio familiar, onde deveria ser lugar de proteção – acaba nos enredando como o faz uma narrativa contemporânea.

Nesse sentido, percebe-se que a associação representação-realidade que aponta para a queda do sujeito cartesiano, no século XX, e para o surgimento na narrativa da noção de um sujeito fragmentado também são alcançados em *Ilitch* e *María Luisa*, uma vez que a forma de seus “narrares” mostra

esse sujeito fragilizado, fragmentado, envolto em mentiras próprias e alheias. Ao mesmo tempo, mostra um sujeito incapaz de abandonar sua posição burguesa (apesar de criticá-la).

É importante frisarmos como, no narrar, o tempo e o espaço são unidos. O tempo é o da morte da personagem que definha, ao passo que o espaço é o que acomoda esta condição da morte e o confinamento da personagem na casa. É em sua casa que Ilitch vê as pessoas que vão visitá-lo, assim como se vê, pois é pelo olhar destas visitas que Ilitch tem a noção de que morre.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Não se mova. Que silêncio! O ar parece cristal. Em tardes assim tenho até medo de piscar. Quem vai saber onde findam os gestos? Talvez, se eu levantar a mão, provoque em outros mundos o estilhaçamento de uma estrela!”

(BOMBAL, 1986, p. 34)

No presente trabalho, apresentamos a obra da escritora chilena María Luisa Bombal. Além do breve resumo sobre a vida da autora, procuramos destacar seu universo temático e os recursos literários recorrentes em sua produção, com o objetivo de apresentar mais detalhadamente a escritora ao cenário literário brasileiro. Feita essa introdução, nosso estudo concentrou-se na sua segunda obra, *A amortalhada* [La amortajada (1938)], que foi traduzida para diversos idiomas e que acabou sendo a “revelação” de María Luisa Bombal no cenário literário internacional e, posteriormente, no chileno.

A abordagem sobre a vida da autora se fez necessária, pois muito do que ela escrevia estava estreitamente relacionado à sua vida. Não foram poucas as entrevistas em que se declarava: “la amortajada soy yo”. Bombal, que desde menina apresentou uma sensibilidade aguçada, presente nos seus primeiros poemas, e um modo peculiar de ver e encarar a vida, tendo sempre a natureza como refúgio, não os deixa de fora de sua obra; estão ali, nas metáforas, metonímias e musicalidade de sua escrita.

Além disso, suas inquietações, com amores mal resolvidos, somadas à necessidade de amar e ser amada fez com que seus romances fossem uma ruptura do crioulismo que vigorara por décadas no Chile. Ao deixar de tratar questões de âmbito político, sejam rurais, indígenas ou sociais.

A autora produziu pouco. No entanto, segundo a crítica, sua produção é marcada por uma escrita inigualável, refinada, lapidada e, sobretudo, sensível²⁰⁴, tirei nota como pudemos observar, em particular, no capítulo “A ficção e a recepção crítica de María Luisa Bombal”. Nesta parte, além de tratar da recepção crítica da obra da escritora, discorreremos sobre suas obras, a fim de identificar temas

²⁰⁴ Em entrevistas concedidas por Bombal e também nas cartas à mãe, às irmãs e aos amigos há a constatação dessa sensibilidade. Sentimento demonstrado por meio de sua paixão pela natureza, observando-a ou simplesmente estando junto a ela, e por meio de leituras, sendo que admirava histórias de amor.

e recursos estilísticos da sua produção ficcional, para traçar paralelos com nosso objeto de análise, seu segundo romance.

No capítulo em que propomos uma leitura de *A amortalhada*, detalhamos alguns aspectos do romance, como o “eu” fragmentado. Consciente do seu estado, esse “eu” busca se constituir por meio de si e do outro, simultaneamente. Esse “outro” é, muitas vezes, representado pela natureza, que reforça o estado e sentimento da personagem. A chuva que cai, por exemplo, simboliza o conflito interior de Ana María; já a chegada da primavera significa a renovação da esperança. Portanto, um “eu” fragmentado, mas também múltiplo.

No capítulo “A voz do corpo e as instâncias do narrar”, recapitulamos a leitura da obra, ampliando a análise do romance em diálogo com as teorias do corpo e da voz tensionada, discutidas por Paul Valery, J. L. Austin e Viveiros de Castro. As discussões teóricas possibilitaram verificar, de modo mais detido, a construção da(s) voz(es) em *A amortalhada*.

Também analisamos o romance, observando a questão do tempo, presente como *leitmotiv* e no tempo vagueado, bem como tratamos de alguns elementos do narrar, enquanto constitutivos da prosa poética. Ainda discutimos os desdobramentos do sujeito em crise, dialogando com os estudos de Michel Collot, Marcos Siscar e Claudio Magris.

Outro ponto da análise foi o estudo das figuras de linguagem: sinédoques, metonímias, metáforas, silepses, oxímoros, com o objetivo de entender a busca da autora por uma musicalidade na prosa. Essa característica, por sua forma, rompeu com a literatura crioula, fazendo com que o nome de Bombal se destacasse na literatura hispânica.

No capítulo “Breves aproximações: Ana María, Ilitch e Brás Cubas”, analisamos, em chave comparativa, os narradores de *A amortalhada* (1938) com os de *A morte de Iván Ilitch* (1986), de Tolstói, e das *Memórias de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, identificando o que há de em comum, e as diferenças entre eles. Para esse exame, foram consideradas as questões sobre forma e narrador à luz de Adorno, que nos permitiu inferir que a união de vozes se fez necessária para poder se incorporar a elas, porque, assim, o “eu” estaria aderindo ao universal.

De um modo geral, ao analisar a obra *A amortalhada*, percebe-se, primeiramente, a crença em um mundo mais adiante (“más allá”), crença esta que

teria sido introduzida pelo próprio homem para “justificar” a morte; tentar amenizá-la naquilo que é possível. Essa simbologia de “amenizar a morte” fica marcada pelo rito de passagem (velório e sepultamento), que embora não seja o cerne da obra, está ali presente, tendo como representante Alicia, irmã de Ana María, sempre muito religiosa.

Com a leitura proposta neste trabalho sobre *A amortalhada*, pudemos acompanhar toda a história de vida da personagem rumo ao seu sepultamento. Quando ela para de questionar e aceita a morte, a narrativa termina e o leitor pode se interrogar, refletindo sobre sua própria vida. Desse modo, Bombal parece colocar em prática a função da personagem proposto por Benjamin, quando este não consegue ser mais útil a si é que passa a ser útil ao leitor. Do contrário, o leitor poderia largar a narrativa, pois não haveria motivo para visitar o personagem se não pudesse esperar nada dele, nenhum ensinamento, nenhuma ajuda. Não! Não largamos Ana María. Não a abandonamos porque ao expor sua existência, com todos os sentimentos humanos possíveis, amor, ódio, incompreensão, medo, aflição, desejo etc., ela nos prende e faz com que nos situemos no mundo por meio de uma autorreflexão, mundo esse em que poderíamos nos incluir como igualmente amortalhados.

Paradoxalmente, em *A amortalhada*, nem vida nem obra se findam ali, naquela circunstância. Para Ana María, há ainda “a morte dos mortos”. Certo é que o enredo prevalece após o ponto final; o enredo ainda “acontece”. Isso porque María Luisa Bombal elabora sua narrativa por meio de uma grande rede de desejo imaginativo, criando um romance que ultrapassa a sua primeira obra em questão de intensidade. O fio que conecta os vários fragmentos de sua densa e metafórica narrativa, combinado com as imagens cósmicas que são desenvolvidas no interior da obra, nos evidencia a desolação e a solidão que transpassam as esferas espaciais e temporais.

É impossível passar pela leitura de *A amortalhada* e não pensar que a história termina com uma leve suspensão, ou seja, a narrativa se fecha, o escritor se cala, e o enredo ainda guarda alguma coisa oculta, que prevalece, e fica em nós, leitores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De María Luisa Bombal

BOMBAL, María Luisa. *Amortalhada*, tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Alicia Ferrari del Pardo. São Paulo: DIFEL, 1986.

_____. *María Luisa Bombal. Obras completas*. (índice del tomo 2: testimonio autobiográfico, La amortajada, El árbol, Cartas y Entrevistas). Santiago, Chile: Zig-Zag, 2010 (Colección Viento Joven).

_____. *María Luisa Bombal, obras completas*. Santiago: Andrés Bello, 1997 (Testimonio autobiográfico)

_____. *La última niebla*, 10 ed. Buenos Aires, Argentina: Andina.

_____. *La amortajada* (link via editorial Andrés Bello). Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=z5a6sAT0TGIC&pg=PA385&lpg=PA385&dq=Mario+Vergara+Z+la+naci%C3%B3n&source=bl&ots=9fA1eaVi2s&sig=Q7eN42oo9sfFUBHn_mnOvyE960A&hl=pt-BR&sa=X&ei=w7luVIOzE9e5ggSB6IEw&ved=0CDAQ6AEwAg#v=onepage&q=Mario%20Vergara%20Z%20la%20naci%C3%B3n&f=false>. Acesso em: 27 set. 2013.

_____. *La amortajada* (registro sonoro). Ideas, adaptación, realización y dirección general Eugenia Neves; narración de María Cánepa. Santiago: CBS Records Chile; Ediciones Cantalao, 1989 [cassete (ca. 60 min.)]. Ubicación: Sección Música y Medios Múltiples CAS/AP 1. N° sistema: 41563. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/>. Acesso em: 27 set. 2013.

Sobre María Luisa Bombal

AGOSÍN, Marjorie. Entrevista con María Luisa Bombal. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/bombal12.htm>>. Acesso em: 10 out. 2013. (Proyecto Patrimonio). Matéria original publicada com mesmo título em The American Hispait, Indiana, vol. III, n. 21, November, 1977 (Indiana University).

_____. Entrevista con María Luisa Bombal. In: BOMBAL, María Luisa. *María Luisa Bombal. Obras completas*. Santiago, Chile: Zig-Zag, 2010 (Colección Viento Joven)

ALONSO, Amado. “Prólogo”. In: *La última niebla*. 10ª edição. Buenos Aires, Argentina: Editorial Andina, 197?.

BONGERS, Wolfgang. “Reflejos obtusos: María Luisa Bombal y el cine”, in Anales de Literatura Chilena, año 12, Junio 2011, n. 15, pp. 61-78, Santiago: Universidad Católica de Chile.

CÁRDENA, María Teresa. “Todos los muertos que queremos, están vivos”, in Revista

de Libros de El Mercurio, 15 set. 1991; también disponible em:
<<http://www.letras.s5.com/bombal150102.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

FIGUEROA, Ernestina Vargas; COCIÑA, Maria Ines Varas. Algunos aspectos afines en la narrativa de María Luisa Bombal y Virginia Woolf. Consideraciones estilísticas. Santiago: Universidad de Chile.

FILME “Bombal, fuego en la niebla”. Disponible em:
<[http://es.wikipedia.org/wiki/Bombal_\(pel%C3%ADcula\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Bombal_(pel%C3%ADcula))>. Acesso em: 27 set. 2013.

FILME (Trailer do filme “Bombal” (2012). Disponible em:
<http://www.youtube.com/watch?v=FWIP_IMGWmE>. Acesso em: 27 set. 2013.

FILME “Bombal” (2012) completo: 1h23. Disponible em:
<http://www.youtube.com/watch?v=gzdYcuINQ2E&oref=http%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DgzdYcuINQ2E&has_verified=1>. Acesso em: 27 set. 2013.

FILME “La casa de recuerdo” (1940), dirigido por Luis Saslavsky (intérpretes: Libertad Lamarque, Arturo García Buhr, Elsa O'Connor, Alberto Vila, Felisa Mary). Disponible em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L3e7RSw1ulk>>. Acesso em: nov. 2014.

GÁLVEZ LIRA, Glória. *María Luisa Bombal, realidad y fantasía*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1986.

GEOLOGIA CHILENA. Disponible em: < <http://www.genealog.cl/Chile/B.html>>. Acesso em: out. 2014.

GLIGO, Agata. *María Luisa* (Sobre la vida de María Luisa Bombal), 2. ed. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1985.

GUERRA, Lucía. María Luisa Bombal: género y escritura como una problematización de “lo femenino” en la estética vanguardista. In: LIZAMA, Patricio; ZALDÍVAR, María Inés. *Las vanguardias literarias en Chile*. Biografía y antología crítica. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert Verlag, 2009.

_____. “Introducción”. *Obras completas*. María Luisa Bombal. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996, pp. 7-49.

_____. *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*. Madrid: Playor, 1980 (Colección Nova Scholar).

HUARTE, Camino. “El mundo de Bombal”. Disponible em:
<<http://www.letras.s5.com/archivobombal.htm>>. Acesso em: 10 out. 2013.

KOSTOPULOS-COOPERMAN, Celeste. *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal*. Londres: Tamesis Books Ltd., 1988.

LIZAMA, Patricio; ZALDÍVAR, María Inés. *Las vanguardias literarias en Chile*. Biografía y antología crítica. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert Verlag, 2009.

MEMORIA CHILENA. Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3597.html#imagenes>>. Acesso em: 8 out. 2013.

MIRANDA, Consuelo. *María Luisa Bombal*. Con el corazón al aire puro. Santiago, Chile: Editorial La Noria y Cía., 1987.

MIRAMONTES, Ana. “Rulfo, lector de Bombal”, in Revista Iberoamericana, vol. LXX, n. 207, abril-junio 2004, Vanderbilt University, pp. 491-520.

MUSEU VIRTUAL M. L. BOMBAL . Disponível em: <<https://sites.google.com/site/marialuisabombal/museovirtualmarialuisabombal>>. Acesso em: maio 2013.

NELSON, Esther. “Un viaje fantástico: ¿Quién habla en La amortajada?”. En Fernández, Magali. El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal. Madrid: Pliegos, 1988.

PEÑA M., Manuel. Conversaciones con María Luisa Bombal (tres cartas, un prólogo y un posavaso). Mapocho - Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, n. 38, segundo semestre de 1995 (Dibam).

RAMÍREZ, Juan Carlos. “Sara Vial recuerda a su amiga María Luisa Bombal: ‘sufrió muchísimo, por eso bebía’”. In *La segunda* online, cad. Espectáculos. 27 dez. 2011. Disponível em: <<http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2011/12/708061/sara-vial-recuerda-a-su-amiga-maria-luisa-bombal-sufrio-muchisimo-por-eso-bebia#>>>. Acesso em: 3 ago. 2013.

RIMSKY M., Cynthia. “María Luisa Bombal, el accidente de amor”, in Anales de literatura chilena, Año 11, Diciembre 2010, Número 14, 277-284, Santiago: Universidad Católica de Chile.

SIDLER NAVARRO, Josefina E. “El orden temporal en La amortajada”. Seminario Avanzado. Narrativa hispano americana contemporánea. Santiago: Universidad de Chile, 1979.

STEINER, Aurélio. “En torno a ‘La amortajada’ de María Luisa Bombal”. Disponível em: In <http://www.letras.s5.com/mlb160605.htm> (Proyecto patrimonio). Acesso em 10 out. 2013.

VERGARA GARRIGA, Mónica María. La perspectiva de la muerte en La amortajada de María Luisa Bombal. 2005. 85f. Tese (Literatura chilena e hispano-americana). Santiago: Universidad de Chile, 2005.

VERGARA Z., Mario. “La escritora que busca el secreto del subconsciente”, in BOMBAL, María Luisa. *María Luisa Bombal*. Obras completas. Santiago: Zig-Zag, 2010.

VIAL, Sara. “María Luisa Bombal: A lo que temo es al olvido” (entrevista a Sara Vial). Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/bombal36.htm>>. Acesso em: maio 2013.

ZÚÑIGA CASTRO, Yina Andrea. Acerca del lenguaje poético de María Luisa Bombal. (Trabalho para Seminário: novela chilena contemporânea). Universidad de Chile, Santiago, enero 2002.

WIKIPEDIA CHILE. María Luisa Bombal. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADDa_Luisa_Bombal>. Acesso em: 8 out. 2013.

Geral

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética. Arte e comunicação*, tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura I*, tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2008. p. 65-89 (Coleção Espírito Crítico).

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*, tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2008. p. 55-63 (Coleção Espírito Crítico).

_____. Nota do tradutor. In: *Notas de Literatura I*, tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades e Editora 34, 2008, p. 7-9 (Coleção Espírito Crítico).

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*, tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012 (Edição especial, Saraiva de bolso).

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 28. ed. São Paulo: Ática, 2000.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARBÉRIS, Pierre. *Chateaubriand, une reaction au monde moderne*, Paris: Larousse Université, 1976.

BAYARD Jean-Pierre. *O Sentido Oculto dos Ritos Mortuários: morrer é morrer?*. tradução Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1996.

BENJAMIN. Walter. O narrador. “Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In:

Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política, v.1, 4. ed., tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. “A crise do Romance – sobre Alexanderplatz, de Döblin”. In: *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política, v. 1, 4. ed., tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960 (El libro de bolsillo).

_____. O fazedor. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*, v. II (1957-1972), tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Editora Globo, 1999.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006 (Série Princípios)

BLANCHOT, Maurice. “A parte do fogo”, in *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CHEVALIER, J.; GHEEBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1990.

COELHO, Ruy. “Ficção e realidade”, in *Esboço de figura – homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”, in “Terceira Margem”, tradução de Alberto Pucheu, ano VIII, n. 11. Rio de Janeiro, 2004.

COSTA, Lúcia Militz da.; REMÉDIOS, Maria Luiza. *A tragédia. Estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988.

ECO, Umberto Eco. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Como se faz uma tese*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. “A literatura contra o efêmero”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 fev. 2001, Caderno “Mais”.

ENCICLOPÉDIA. *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. 17, Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, [s.d.].

ENCICLOPÉDIA. Encyclopedia of Latin American Literature (editado por Verity Smith. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=bFdc24rnt_IC&pg=PA131&lpg=PA131&dq=Washington,+ciudad+de+las+ardillas&source=bl&ots=RDI4RAfMv2&sig=OGXVq_9wu3lwYyZuNqQZJLVZS7g&hl=ptBR&sa=X&ei=uTqLVOMIEIfsQSn04DgBA&ved=0CC0Q6AEwAw#v=onepage&q=Washington%2C%20ciudad%20de%20las%20ardillas&f=false>. Acesso em: 22 jan. 2015.

- GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris: José Corti, 1967.
- JÜNGEL, Eberhard. *Morte*, tradução Ilson Kayser São Leopoldo: Ed. Sinodal, 1980.
- KOK, Maria da Glória. *Os vivos e os mortos na América portuguesa: da antropofagia à água do batismo*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- KÜBLER-ROSS, Elizabeth. *Sobre a morte e o morrer*, tradução Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- LEOPOLDO e SILVA, Franklin. *Felicidade*. Dos filósofos pré-socráticos aos contemporâneos. São Paulo: Editora Claridade: 2007. (Coleção "Saber de tudo").
- MAGRIS, Claudio. "O romance é concebível sem o mundo moderno?", in MORETTI, Franco. *A cultura do romance*, tradução de Denise Botmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MATHEZ, Philippe. *Beau Comme un Croque*. Neuchâtel: Institut d'ethologie, 1996.
- MENNINGER, Karl. *Eros e Tânatos. O homem contra si próprio*, tradução Aydano Arruda. São Paulo: IBRASA, 1970.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem: ritmo e vida*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.
- PLATH, Orestes. "Bombal", in *El Santiago que se fue*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica de Chile, 2013.
- PERNIOLA, Mário. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*, tradução Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do séc. XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SISCAR, Marcos. " 'Responda, cadáver': o discurso da crise na poesia moderna". Alea. Estudos Neolatinos, v. 9, n.2, 2007, pp. 176-189.
- ZOLKOVSKIJ, A. K. "Dell' amplificazione", in *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, editado por Remo Faccani e Umberto Eco, v. L, Milano: Valentino Bompiani, 1969.
- TOSTÓI, Liev Nikoláievitch. *A morte de Ivan Ilitch*, tradução Gulnara Lobato de Moraes Pereira. São Paulo: Saraiva, [sem data].
- TOSTÓI, Liev Nikoláievitch. *A morte de Ivan Ilitch*, tradução Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres*, II, p. 673, apud Agata Gligo. *María Luisa (Sobre la vida de María Luisa Bombal)*, 2ª ed., Santiago: Editorial Andrés Bello, 1985.

VASCONCELOS SOBRINHO, J. *A arte de morrer*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1984.

VIEIRA, Antonio. *A arte de morrer*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução Hildegard Feis. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WILLEMRT, Philippe. "A roda da escritura", *in Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. "Como se constitui a escritura literária?", *in Crítica Genética e Psicanálise..* São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZIEGLER, J. *Os vivos e a morte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

ANEXOS

Anexo 1: *A amortalhada* lida por Jorge Luis Borges

Sei que um dia, entre os dias, ou mais precisamente uma tarde, entre as tardes, María Luisa Bombal confiou-me o tema de um romance que pensava escrever: o velório de uma mulher sobrenaturalmente lúcida que nessa noite derradeira de visitas que precede o enterro intui, de algum modo – a partir da morte –, o sentido de sua vida passada e inutilmente descobre quem foi ela e as mulheres e os homens que povoaram sua vida. Vão se inclinando sobre o caixão, um por um, até o confuso amanhecer, e ela inacreditavelmente reconhece-os, lembra-os e justifica-os... Eu lhe disse que esse tema era impossível de ser escrito e que dois riscos o empreitavam, igualmente mortais: um, obscurecimento dos feitos humanos do romance pelo grande feito sobre-humano de uma morta sensível que medita; outro, o obscurecimento deste grande feito pelos feitos humanos. A zona mágica da obra invalidaria a psicológica ou vice-versa; em qualquer caso a obra se ressentiria de algo sem serventia. Creio ainda que comentei esse juízo condenatório com uma citação de H. G. Wells sobre a conveniência de não torturar demasiadamente as histórias maravilhosas... María Luisa Bombal suportou com firmeza minhas proibições, louvou meu raciocínio objetivo e minha erudição e, alguns meses depois, entregou-me o manuscrito original de *A amortalhada*. Li-o numa única tarde e pude comprovar com admiração que nessas páginas infalivelmente haviam sido evitados os disjuntivos riscos infalíveis que eu previra. Tão bem evitados que o leitor desprevenido não chega a suspeitar de que existiram.

Em nossas desalentadas repúblicas (e na Espanha) continua vigorando a melancólica opinião daquele defensor de Góngora, que no início do século XVII disse que a poesia “consistia no estilo preciso e elevado” – isto é, no manejo maquinal de um repertório de inversões e de sinônimos. Infiéis a essa frouxa tradição, os livros de María Luisa Bombal são essencialmente poéticos. Ignoro se essa virtude involuntária é obra de seu sangue alemão ou de suas amorosas incursões nas literaturas da França e da Inglaterra: o certo é que neste livro não faltam sentenças memoráveis (“flores de osso e esqueletos humanos, maravilhosamente brancos e intactos, cujos joelhos se encolhiam como outrora no ventre materno” nem tampouco páginas memoráveis (por exemplo, o incêndio furtivo do retrato; o descobrimento atroz do prazer numa carne detestada) que são, porém, largamente superadas pelo conjunto do livro. Livro de triste magia, deliberadamente *suranée*, livro de organização eficaz oculta, livro que nossa América não esquecerá.

(Publicado na revista Sur, n.47, Buenos Aires, 1938)

Anexo 2: Outras fotos de Bombal

Bombal, na infância e na fase adulta

Fonte: <https://sites.google.com/site/marialuisabombal/museovirtualmarialuisabombal>

Bombal, com Borges e outros amigos

Fonte: <https://sites.google.com/site/marialuisabombal/museovirtualmarialuisabombal>

Anexo 3: Resenha sobre o filme “Puerta cerrada”

Resenha sobre “Puerta cerrada” feita por Bombal (Revista Sur, n.53, fev.1939)

“Puerta cerrada, un melodrama tanguero
del prolífico director argentino Luis Saslavsky”

Respetando algunos tópicos esenciales del melodrama – la división esquemática de los personajes entre la víctima, el traidor y el justiciero; la búsqueda frustrada y la esperanza de felicidad; la separación involuntaria de los amantes; la victimización de la heroína inocente; el secreto de nacimiento; la fatalidad del destino; el exceso de sentimientos –, Lamarque representa a la cantante de varieté Nina Miranda que en las primeras escenas sale de la cárcel después de veinte años de reclusión.

En un largo flashback recuerda su propia historia trágica después de casarse con un joven pintor que la adora: el joven viene de una familia de alta burguesía que desde el momento del enlace matrimonial le niega todo tipo de apoyo. La pareja vive, entonces, en pobreza y de préstamos de amigos en el barrio de San Telmo, y el nacimiento de un hijo agrava la situación. En estas circunstancias, la cantante es tentada por su hermano, un malevo del bajo fondo, de volver a cantar tangos. Cuando se ausenta el pintor por la muerte de una tía en el campo y con la esperanza de que su familia cambie de opinión acerca de la vida que lleva, el hermano de Nina impide que le lleguen las cartas y el dinero mandado por el esposo y la convence finalmente de volver al escenario.

Durante el desenlace trágico se pelean el esposo y el hermano en el varieté, y Nina mata accidentalmente a su esposo con un revólver que tenía su hermano. El film vuelve a la escena principal y la cámara le sigue a Nina envejecida, veinte años más tarde. Primero busca alojamiento en una pensión de poca monta en la que vive su hermano que, aprovechándose de la riqueza de la familia del hijo de su hermana, forja la huida a Europa por algunos negocios sucios y peligrosos que tiene. Cuando duerme, Nina toma la plata escondida y busca a su hijo. En otro desenlace trágico, ella es asaltada delante de la casa de su hijo por los adversarios de su hermano en busca de las deudas; el hijo le ayuda sin que supiera nada de su madre, y finalmente ella muere por un balazo en los brazos de su hijo, estirada en un sofá de la casa. La cámara se aleja de esta última escena mostrando una enorme puerta abierta, símbolo de esperanza después de vivir tras tantas puertas cerradas

Anexo 4: Produções de Bombal

1. La última niebla (1935)	romance
2. La amortajada (1938)	romance
3. El árbol (1939)	conto
4. Mar, cielo y tierra (1940)	conto
5. Las islas nuevas	romance
6. Lo secreto (1941)	conto
7. The house of mist	romance
8. The shrouded woman	romance
9. La história de Maria Griselda (1946)	conto
10. The foreign minister	teatro
11. Believe me, love	teatro
12. Dolly and Jeckyll and Miss Hyde	teatro
13. Noche de luna/Moonlit night	conto
14. El Señor de Mayo/The Lord of May	conto Sobre terremoto no Chile
15. Embrujo/The spell	conto
16. Y habló Caín/and Caín spoken	Seu último romance, que seria dedicado a Fal

Fonte: Encyclopedia of Latin American Literature