

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
BACHARELADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

MARIANA RIBEIRO DE OLIVEIRA

*SECRETOS PEQUENOS Y MÁGICOS:*  
**FRAGMENTOS DE UMA VIDA, UM ESTUDO SOBRE MARÍA LUISA BOMBAL**

PORTO ALEGRE

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
BACHARELADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

**MARIANA RIBEIRO DE OLIVEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Vítor Queiroz

Porto Alegre

2024

### CIP - Catalogação na Publicação

Ribeiro de Oliveira, Mariana  
SECRETOS PEQUENOS Y MÁGICOS: Fragmentos de uma  
vida, um estudo sobre María Luisa Bombal / Mariana  
Ribeiro de Oliveira. -- 2024.  
57 f.  
Orientador: Vítor Queiroz.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Filosofia e Ciências Humanas, Bacharelado em  
Ciências Sociais, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Antropologia da arte. 2. Surrealismo. 3. Pessoa  
distribuída. 4. María Luisa Bombal. 5. Collage. I.  
Queiroz, Vítor, orient. II. Título.

MARIANA RIBEIRO DE OLIVEIRA

***SECRETOS PEQUENOS Y MÁGICOS:***  
**Fragmentos de uma vida, um estudo sobre María Luisa Bombal**

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Vítor Aquino de Queiroz Davila Teixeira – Orientador  
Departamento de Antropologia (UFRGS)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Vitoria Pinheiro Grunvald  
Departamento de Antropologia (UFRGS)

---

Prof. Dr. Aleksânder Nakaóka Elias  
Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social (Unimontes)

## AGRADECIMENTOS

Eu e María Luisa Bombal compartilhamos de uma específica característica, a presença do signo de Libra em posições centrais do nosso mapa. Se para ela, a característica “louca e inventiva” da balança era iluminada de forma ensolarada, comigo é iluminada pelo luar. Aqui, deixo meus agradecimentos àqueles que convivem com essa minha inquietação, que gosto de atribuir aos astros.

Aos meus pais, Sylvianne e Rodrigo, que me proporcionam um ambiente completamente propício às minhas criatividade e questionamentos, por mais sofrido que fosse aos ouvidos uma criança que falasse tanto quanto eu.

Minha vó, Ana Joaquina, que me fez passarinho tantas vezes ao contar todas as histórias que uma professora de literatura possa saber (e, mais que sua formação, são contações exclusivas de vó).

Minha namorada, Leticia, que não apenas acompanha tantos processos e jornadas, mas causa muito deles, todas as vezes que uma lâmpada acende em minha cabeça é contigo que quero compartilhar.

Agradeço aos meus amigos que torcem por mim desde a primeira vez que inventei um tema de pesquisa. Especialmente a minha amiga Malu, sempre é minha primeira leitora.

E ao meu orientador, Vítor, desde a primeira aula de Antropologia da Arte até as caminhadas na Redenção que fui trilhando esse caminho tão bem acompanhada da graduação, na qual agradeço e admiro muito. Em conjunto com colegas e professores que foram essenciais para tantas formações.

E a Lucy! Minha cachorrinha tão querida, em que a presença aninhada nas minhas pernas durante tantos processos de escrita e leitura, é capaz de evitar até as piores maluquices de cabeça.

## RESUMO

Existe uma névoa em torno da figura de María Luisa Bombal, que eu a descubro ao iniciar um trabalho de campo em Buenos Aires, a procura do material produzido por essa escritora, originalmente chilena, mas que se fez em muitos países, atrelada essencialmente a três características: feminista, surrealista e erótica. Bombal é reconhecida principalmente por duas novelas (*La Última Niebla* e *La Amortajada*) consideradas obra-chaves e precursora de um gênero literário que viria a eclodir em potência criativa e popular, o realismo mágico latino-americano. Porém, mesmo inserida no mesmo contexto de outros autores reconhecidos, Bombal não toma o mesmo rumo de seus colegas como Neruda, Borges e Ocampo. Após as publicações de outros contos, escritos na Revista *Sur* e diversas amizades cultivadas, sua profícua estadia em Buenos Aires é interrompida com um autoexílio da escritora aos Estados Unidos, decorrência de um atentado na qual María Luisa dispara tiros contra seu antigo amante, episódio que é muito mais lembrado do que por suas obras precursoras. O corpo físico de Bombal é enterrado no Chile, um mês antes de complementar sessenta anos, porém, é a partir daquilo que fica que desenvolvo esta pesquisa. Com muita dificuldade de encontrar sua presença em Buenos Aires, me desafio a apreender sua assombração a partir de fragmentos, escândalos e ausência. Incorporando as características reivindicadas pela autora em sua prosa, encontro um erotismo voltado muito mais às coisas que não estão realmente ali e o surrealismo como metodologia na pesquisa, em conjunto com testemunhos e exposições de sua própria vida compõem os próprios enquadramentos teóricos em conjunto com a noção de pessoa distribuída (Gell, 2018). Seguindo dois caminhos da pesquisa, as discussões referentes a trajetória e arte, mas também a produção de imagens oriundas de sua prosa em conjunto da prática fotográfica exercida em campo, que possibilitam a transformação dessa pesquisa, não como uma mera análise da obra de uma escritora tão peculiar, mas da formação de um sistema a partir destes fragmentos espalhados. De forma que, as névoas em torno de Bombal não sejam retiradas e, sim, compreendidas em sua presença difusa e distribuída.

**Palavras-chave:** Antropologia da arte, Surrealismo, Pessoa distribuída, María Luisa Bombal, *Collage*.

## ABSTRACT

There is a mist around the figure of María Luisa Bombal, which I discovered when I began the fieldwork in Buenos Aires, with the search for the material produced by this writer, originally Chilean, but which has made herself in many other countries, essentially linked to three characteristics: feminist, surrealist and erotic. Bombal is recognized mainly for two novels (*La Última Niebla* and *La Amortajada*) considered key works and precursors of a literary genre that later would emerge in creative and popular power, Latin American magical realism. However, even inserted in the same context as other recognized authors, Bombal does not take the same path as her colleagues such as Neruda, Borges and Ocampo. After the publication of other short stories, written in *Revista Sur* and several friendships cultivated, her fruitful stay in Buenos Aires was interrupted with a self-exile of the writer to the United States, because of an attack in which María Luisa fired shots at her former lover, an episode in which she is much more remembered than for her precursor works. Bombal's physical body is buried in Chile, a month before her sixtieth birthday, however, from what remains, I develop this research. With great difficulty in finding her presence in Buenos Aires, I challenge myself to apprehend her haunting from fragments, scandals and absence. Incorporating the characteristics claimed by the author in her prose, I find an eroticism focused much more on things that are not really there and surrealism as a methodology in research, together with testimonies and exhibitions of her own life, compose the theoretical frameworks themselves together with the notion of distributed person (Gell, 2018). Following two paths of research, the discussions regarding trajectory and art, but also the production of images from her prose in conjunction with the photographic practice exercised in the field lead to a transformation of this research, not as a mere analysis of the work of such a peculiar writer, but as the formation of a system from these scattered fragments. So that the mists around Bombal are not removed, but rather understood in its diffuse and distributed presence.

**Keywords:** Anthropology of Art, Surrealism, Distributed Person, María Luisa Bombal, *Collage*.

## LISTA DE IMAGENS

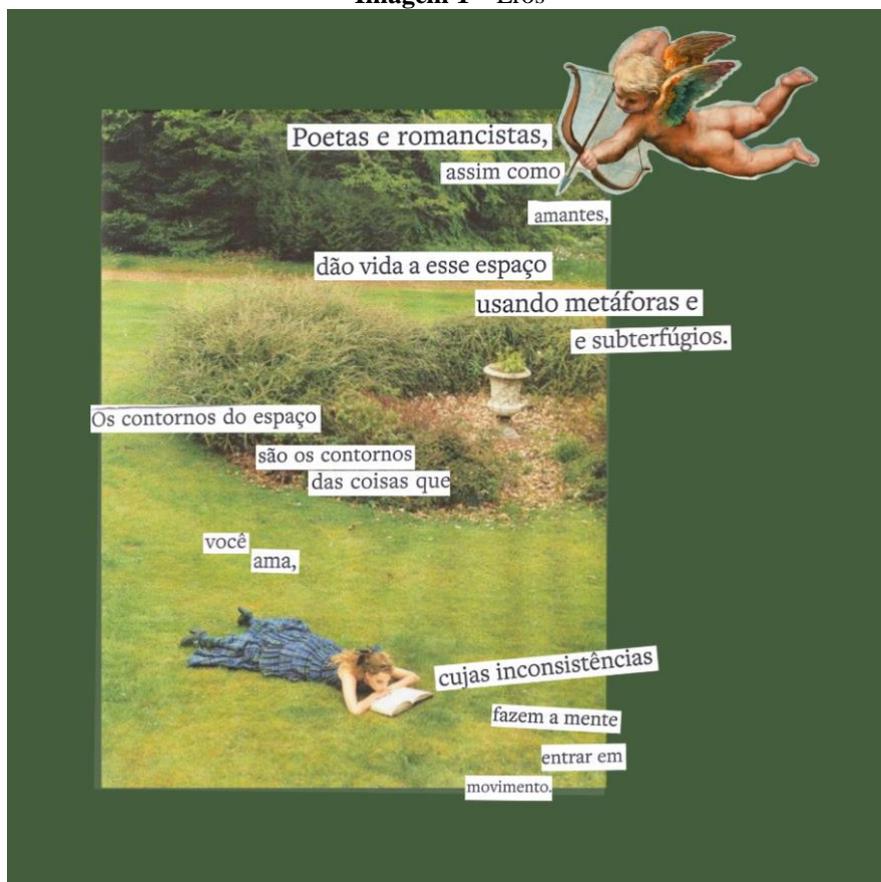
Imagem 1 – Eros.....	9
Imagem 2 – Páginas de A Procura de María Luisa Bombal.....	44
Imagem 3 – Páginas de A Procura de María Luisa Bombal.....	45
Imagem 4 – Páginas de A Procura de María Luisa Bombal.....	46
Imagem 5 – María Luisa Bombal em 1979 .....	49
Imagem 6 – Cofre de Piratas .....	51
Imagem 7 – <i>Cuando mueren los sueños</i> e Buenos Aires .....	51
Imagem 8 – Mosaico de Manchetes .....	52

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 SOBRE MARÍA LUISA BOMBAL.....</b>	<b>13</b>
2.1 Distribuição de fragmentos.....	14
2.2 <i>Bombal por sí misma</i> .....	15
2.3 <i>La vida trágica</i> de María Luisa Bombal.....	20
<b>3 A PRIMEIRA NÉVOA .....</b>	<b>25</b>
3.1 Publica-se A Última Névoa .....	27
3.2 Leia-se A Última Névoa .....	29
3.2.1 <i>Surrealismo</i> .....	33
3.3 O Segredo .....	35
<b>4 APÓS PUBLICAÇÕES.....</b>	<b>38</b>
4.1 A disputa entre um homem e Deus.....	39
<b>5 PRÁTICAS SURREALISTAS .....</b>	<b>41</b>
5.1 A Procura de María Luisa Bombal .....	41
5.1.1 Fotografar, esquecer e revelar .....	43
5.1.2 O viver depois de esquecer.....	47
5.2 <i>Detalles nuevos le dan un sugestivo aire antiguo</i> .....	49
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>53</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>55</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Imagem 1 – Eros



Fonte: Acervo pessoal (2024).

“A morte não me assusta, me dá uma curiosidade imensa.” Esta resposta foi dada em uma entrevista feita em 1967, quando perguntaram à María Luisa Bombal suas ideias sobre a morte. Especificamente, o motivo da pergunta se dava pelo contexto de uma de suas novelas, *La Amortajada*, em que a protagonista falecida continua lúcida durante seu funeral, rememorando sua vida a partir daqueles que prestam suas despedidas na cerimônia. No ano desta entrevista, Bombal já havia publicado todo o material que viria a compor suas *Obras completas*: duas novelas, cinco contos, três crônicas e um romance. “Talvez com um pouco de receio, mas uma curiosidade latente. Acredito que o pior seja descobrir que após a morte não exista nada.”

Nascida em 1910, em Vineiras no Chile, María Luisa Bombal se tornou uma escritora que compôs o cenário do modernismo latino-americano, principalmente o argentino, onde publicou a grande maioria de suas obras, consideradas de temática erótica surrealista e feminista. Entre elas, *La Última Niebla* e *La Amortajada*, um dos livros vanguardistas do realismo mágico latino-americano. Caracterizado por obras em que não existe uma preocupação

de construção narrativa de um “outro verossímil”, o leitor não é levado para um mundo distante, mas se mantém na realidade próxima, salvo as representações das coisas concretas e palpáveis dos mistérios maravilhosos (Chiampi, 2015, p. 21). Assim, não são tratados com estranhamento pessoas que morrem e retornam a vida, pois o tempo corresponde a outras lógicas que raramente são explicadas por uma obra do realismo mágico. A popularização do gênero teve seu ápice quando Gabriel Garcia Marques recebeu o prêmio Nobel de Literatura por *Cem anos de Solidão*, em 1982, inclusive, o autor concedeu o título de “mãe do realismo mágico latino-americano” à María Luisa. A autora também morou por alguns anos nos Estados Unidos, onde publicou o livro *House of Mist*, sua única obra escrita originalmente em inglês e, alguns anos mais tarde, retornou ao Chile, onde faleceu em 1980 com setenta anos.

Esta pesquisa iniciou em março de 2023, quando o esforço da procura de um tema de trabalho de conclusão de curso foi combinado com uma viagem à Buenos Aires. Em conjunto com um interesse de trabalhar literatura latino-americana, descobri o nome de María Luisa Bombal ao lado de muitos outros já conhecidos. Após uma reunião com meu orientador, e um pré-campo bibliográfico, comecei a conhecer superficialmente esta escritora, aparentemente tão enigmática. Viajo à capital portenha com apenas algumas anedotas e causos sobre Bombal, desde os mais falados e escandalosos – como quando atentou contra a vida de um homem, ao disparar três tiros contra ele. Ou quando estava escrevendo *La Amortalhada* e Jorge Luís Borges, aparentemente um grande amigo, a aconselhou a abandonar a ideia por ser impossível de escrever, devido a mistura do real e sobrenatural. E que foi casada por alguns anos com o pintor Jorge Larco, em um casamento para disfarçar a homossexualidade de Larco. Também havia algumas reações impressionadas com o fato de que Bombal encerrou sua carreira literária ainda jovem, e que faleceu esperando o reconhecimento do Prêmio Nacional de Literatura. Mas, com certeza, o ocorrido mais comentado foi a tentativa de assassinato frustrada que María Luisa cometeu ao disparar tiros contra seu antigo amante.

Assim, muitas destas descobertas ainda eram questionadas. Como se dá a relação da “mãe” do realismo mágico latino se suas obras não estavam presente em coletâneas do gênero, e seu nome raramente citado em comparação a outros escritores? Estas intitulações, feminista e surrealista, eram apropriadas pela própria escritora durante a publicação e escrita das suas obras ou posteriormente reivindicadas por terceiros? A carreira de Bombal encerrou completamente após a publicação de seu último livro? Dessa forma, busquei uma abordagem narrativa que produza um “mosaico narrativo de análise do percurso” (Tamascia, 2010).

Da minha experiência, já conhecia um pouco de Buenos Aires, pois havia visitado no ano anterior, me recordava das praças, grandes avenidas e dos cafés, como o *Café Tortoni*, em

que havia bustos e fotografias dos artistas que o frequentavam. Com todas as fichas apostadas na grande Avenida Corrientes, repleta de livrarias e sebos, imaginava que encontraria não apenas as obras de Bombal, mas todo o entorno do modernismo argentino que ela participou tão ativamente. Por isso, foi uma frustração enorme quando caminho por diversos lugares e encontro apenas todos os colegas de Bombal que estavam lá, menos ela. Esta experiência de campo foi registrada no trabalho *A Procura de María Luisa Bombal*, pois após estas angústias, foi necessário traçar outros caminhos, ao tratar de uma ausência, não desistindo dela, mas indo atrás dos vestígios e, a partir de um material visual desenvolvido com objetos produzidos e encontrados em Buenos Aires, constituir o que se materializa como imagem. Foi apenas com o retorno de campo e com os negativos devolvidos do laboratório fotográfico que percebi o potencial dessa presença tão carregada, que mesmo tendo acreditado não encontrar nada, havia extensas páginas de diário de campo e quase dois rolos de filmes fotográficos.

Ainda em campo, em certo momento, obtenho em mãos uma cópia de uma edição de suas *Obras Completas*, na Biblioteca Nacional da Argentina. A obra é composta de entrevistas e de um testemunho autobiográfico com menos de vinte páginas, e se tornou um completo tesouro. Muitas de minhas perguntas iniciais haviam sido respondidas pela própria escritora, principalmente em um relato sobre sua trajetória. Essa experiência foi muito particular, a relação de Buenos Aires com Bombal e, posteriormente, pude perceber uma diferença comparada à Santiago, quando solicitei a uma prima que comprasse alguns livros para mim: ela encontrou dois em apenas um dia, inclusive um exemplar de *Obras Completas* em sua nona edição, de 2023. Ainda, uma colega chilena de GT me disse que Bombal “não é Neruda, mas é muito conhecida, principalmente pelo assassinato”, percebi que os escândalos não seriam somente aparições iniciais, superadas ao se realizar uma pesquisa aprofundada. As atribuições que podem chegar em formato de manchete, fofocas ou entrevistas são neblinas ao redor de Bombal, que só podem ser percebidas ao adentrarmos estes territórios e não focar somente na chegada, mas olhar ao redor.

A seguinte monografia acompanha dois caminhos percorridos. Na primeira parte, posicionam-se as discussões sobre a trajetória, a arte e a figura de María Luisa Bombal, rondando aos documentos sobre a autora e suas obras. É importante destacar que o manuseio da obra de arte não se dá somente como apoio de compreensão da trajetória ou apenas para reduzi-las a categorias e gêneros ou, como colocado por Sontag (2020), violentá-las ao converter a arte num artigo de uso, passível de inclusão em um esquema mental de categorias. Assim como o repertório bibliográfico utilizado ao longo da monografia, que enriquece a discussão devido a sua prosperidade teórica, mas também é incorporado as redes de

distribuição, termo conhecido na antropologia da arte através de Alfred Gell. Na segunda parte, estão inseridos acasos e surpresas, originados da falta apresentada durante o trabalho de campo, que possibilitou a noção de manuseio dos fragmentos de uma vida. Dessa forma, discutindo as imagens com os aparatos teóricos da antropologia visual, mas também com duas características compreendidas na prosa de Bombal: o surrealismo e o erotismo. O surrealismo é aproximado como metodologia, o erotismo é pensado nos desvios dos encontros à autora, como na frase de Carson (2022, p. 159), na Imagem 1, em que Eros está “nos espaços e subterfúgio”. De forma que, nas últimas páginas, eu retorno novamente ao início infinito da pesquisa, nas produções de imagens fotográficas e colagens iniciadas em Buenos Aires, nesta exploração das neblinas ou, para Lévi-Strauss (1996, p. 404), os “desertos da memória” que cercam o antropólogo, tão essenciais à formação etnográfica.

## 2 SOBRE MARÍA LUISA BOMBAL

*Mas como se mede e se valoriza o tempo? Um evento ocorrido anos atrás pode hoje continuar sendo tão importante quanto o que estou fazendo neste momento. O tempo não existe...<sup>1</sup>*  
*María Luisa Bombal, 1967.*

“O vendaval da noite anterior havia removido as telhas da velha casa de campo. Quando chegamos, a chuva gotejava em todos os quartos” (Bombal, 1985, p. 3). Assim o leitor é iniciado em *A Última Névoa*. Chegamos junto com a protagonista na casa afetada pelas consequências meteorológicas daquele lugar. Se seguirmos o caminho trilhado por Sontag (2020), em *Uma nota sobre romances e filmes*, o olhar do leitor está sob controle absoluto da câmera, não há muito espaço para perambular nosso olhar, como haveria em uma peça de teatro, ou a sensação de terceira pessoa. Principalmente, no caso *desta* narrativa, o leitor é apenas as seleções de visões e de pensamentos desta única protagonista-narradora, tão comum a posição de ser, que nunca se introduz formalmente a ninguém. E quem é esta primeira pessoa? Seria o leitor, a protagonista ou a autora? Inserimos a ideia de primeira pessoa em diversas narrativas, sejam biográficas, autobiográficas ou histórias de vida, pois se fazem muito presentes em investigações antropológicas. Existem diversos debates referente às limitações destes instrumentos, devido ao desafio de compreender tais narrativas, levando em consideração as recorrentes insatisfações com algumas dicotomias (indivíduo/sociedade, subjetivo/objetivo, entre outras) (Kofes; Manica, 2015).

Enquanto eu estava em campo, devido à ausência, buscava pelos vestígios e, posteriormente, quando tive a oportunidade de ter em mãos um testemunho autobiográfico de Bombal, ainda questionava o quanto durava uma vida. Assim como Bourdieu indaga, em *Ilusão biográfica*, não existe uma vida organizada como uma história que transcorre da ordem cronológica em uma “ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo” (Bordieu, 2006, p. 184). Essa aparente desorganização natural de uma história mostra-se mais nítida em contextos de pesquisa em que a interlocução passa por imprevistos, muito comuns ao campo.

---

<sup>1</sup> Todas as passagens de Bombal são traduções minhas daquilo que originalmente foi falado em espanhol. Assim como outros textos teóricos originalmente em inglês ou espanhol.

Por isso a necessidade de abertura à multiplicidade de narrativas, combinadas pela abordagem da trajetória em conjunto com a experiência de uma interlocução, como desenvolvido na pesquisa de Tambascia em *Recontando Mary Douglas: metodologias de pesquisa para análise de uma trajetória intelectual*. Tambascia (2010) recalcula toda sua rota de pesquisa sobre o Congo Belga, tendo em vista o falecimento de uma importante parceira de pesquisa, Mary Douglas. Assim, não podendo mais acessá-la diretamente, busca através de “múltiplos discursos (que podiam, por exemplo, assumir a forma de fofocas e conversas de bastidores) constituiu a base da narrativa da pesquisa” (Tambascia, 2010, p. 39). Ampliando a possibilidade de entender estas descontinuações: não como um cenário a ser coordenado, objetificando um formato supostamente pleno e primário da trajetória de uma vida, mas o manuseio dos fragmentos como forma de compreensão da existência, principalmente a artística.

## 2.1 Distribuição de fragmentos

Através das noções oriundas do contexto malinês, autores como Roy Wagner, Marilyn Strathern e Alfred Gell mobilizam discussões sobre a compreensão da multiplicidade além da noção individualista. *O gênero da dádiva*, de Strathern, e *Pessoa Fractal*, de Wagner, são resultados destas compreensões da multiplicidade do indivíduo, do corpo além do biológico. Em *Arte e Agência*, Gell reconhece a “personitude fractal” de Wagner como uma mobilização importante para superar as oposições ocidentais entre indivíduo e sociedade, partes e todos (Gell, 2018, p. 215). Em conjunto com Wagner, Gell desenvolve:

Qualquer indivíduo é ‘múltiplo’ no sentido de que precipita uma multidão de relações genealógicas, cada qual instanciada na sua pessoa: de modo oposto, um agregado de pessoas, tal como a linhagem de uma tribo, é uma ‘pessoa’ em consequência de ser uma genealogia: o ancestral original agora é instanciado não como um corpo, mas como muitos corpos nos quais seu único corpo se transformou (Gell, 2018, p. 215).

Assim, obras produzidas por artistas tornam-se uma extensão deles, tornam-se objetos distribuídos, possíveis extensões de suas mentes, em conjunto com outras narrativas de trajetória, que podem não parecer tão concretas. Gell propõe uma visão não limitante à extensão biográfica, possibilitando ir além da morte biológica, da *Pessoa distribuída*:

Se consideradas a partir dessa perspectiva, a pessoa e sua mente não se limitam a coordenadas espaçotemporais, mas consistem em uma série de acontecimentos biográficos e lembranças de acontecimentos, bem como um conjunto dispersos de objetos, vestígios e restos materiais que podem ser atribuídos a um indivíduo (Gell, 2018, p. 323).

É importante destacar que, a partir daqui o manuseio de Gell está essencialmente centrado no final de *Antropologia e Arte*, suas discussões referentes a produção de índices na arte são, incontestavelmente, maiores e inseridas em diversos outros materiais escritos ao longo da vida do autor. Especialmente o debate sobre as “obras completas” de artistas, estes objetos distribuídos muito populares e que reúnem produções de um artista, geralmente após seu falecimento, tornando o que era, originalmente e temporalmente, disperso em um objeto totalizante. O que Gell discute sobre a existência das obras completas, dada a complexidade de unificar, é que também são esboços e versões preparatórias de obras, pois permitem a percepção da obra artística como um “processo que se desdobra ao longo do tempo (cognitivo e biográfico)” (Gell, 2018, p. 337). Ao mesmo tempo que existe uma continuidade de suas obras, pois a distinção de uma obra finalizada e um estudo preparatório não é absoluto, é uma relação muito peculiar. Os artistas estão o tempo todo relembando e aplicando suas obras anteriores naquelas em produção, a repetição é necessária não somente pela técnica, mas para a aplicação de um “estilo” à prática artística, de acordo com Gell (2018, p. 338): “sem repetição, a arte perderia a memória”:

Assim, o feixe de conexões temporais entre as obras de um artista aponta para ambos os sentidos. Em termos gerais, toda obra de arte, considerada no contexto do conjunto da obra de seu criador, tende a ser uma ‘preparação’ para as obras posteriores, bem como uma ‘recapitulação’ de suas antecessoras (Gell, 2018, p. 338).

Ampliando a instabilidade dessa característica temporal desunificada das obras de arte, Gell também discute sobre as mudanças sofridas ao passar do tempo, do ponto de vista temporal do sujeito cognitivo, que altera o “verniz temporal” de uma obra (Gell, 2018, p. 345). Conduzindo a intenção de levar a sério não somente os escritos assinados pela própria artista e escritos sobre ela, mas adicionar a esta lista, aquela presença tão dissolvida que muitas vezes vazam as fronteiras. Desde a edição de *María Luisa Bombal: Obras Completas* como um importante índice para a produção da pesquisa, mas também dos fragmentos descontínuos, como narrativas paralelas e ideias não finalizadas que possibilitam a consideração da neblina ao redor de Bombal.

## **2.2 Bombal por sí misma**

Considerando os atritos existentes nas discussões sobre trajetórias em conjunto com a posição, no mínimo turbulenta, de uma não interlocução, uma vez que Bombal já faleceu e

nenhum de seus testemunhos são dirigidos a mim, sigo, inicialmente, o caminho de compreender sua trajetória através de suas próprias palavras, por intermédio do testemunho autobiográfico de Bombal, presente na coletânea *Obras Completas* – organizado por Lucia Guerra, nome muito importante nos estudos sobre Bombal. Guerra é professora na escola de Humanidades na Universidade da Califórnia, nasceu em Santiago e foi amiga de Bombal, e estudou profundamente seu trabalho.

Muito possivelmente o testemunho foi resultado de uma conversa guiada pela própria Lucia Guerra. Em vários momentos, Bombal demonstra a existência de alguém dialogando com ela, porém as possíveis perguntas foram anuladas do material final, que mantém um formato de texto corrido. Sem a pretensão de corrigir seus apontamentos, que podem ser conflitantes a outras fontes, devido a falhas de memória ou até uma decisão, por tratar-se de um testemunho escrito com objetivos específicos que a autora (e a entrevistadora) poderiam ter em mente, também mantive seus vazamentos não condizentes com a temporalidade linear preterida pela narrativa autobiográfica.

Nascida em oito de junho de 1910 em Viña del Mar. Pela família materna, era bisneta do primeiro cônsul alemão de Santiago. Já por parte de pai, os Bombal chegaram ao Chile refugiados da ditadura de Rosas. Foi com oito anos que escreveu seus primeiros poemas “que eram muito ruins”.

Aos nove anos, seu pai faleceu. Bombal dizia que era sua filha favorita e ouvia comentários familiares da semelhança física entre os dois. Em Viña, ela e suas irmãs frequentavam um colégio de monjas francesas, por isso, quando se mudaram para França, Bombal sentiu que não sofreu nenhum desajuste com a mudança de ambiente. Conta sobre um livro que a deixou muito impactada e que acreditava ser o único que havia a inspirado profundamente, leu aos 14 anos e se chama *Victoria* de Knut Hamsun.

Aos dezessete anos ela havia escrito uma tragédia de amor. Quando entrou na Sorbonne, obteve um certificado de literatura francesa e seu objetivo era seguir com a literatura hispânica, mas para isso era necessário entrar no programa de literatura comparada “e lá exigiam latim, que chatice! O latim me parecia insuportável e por isso sou licenciada em letras”. Também diz que era uma grande leitora de Paul Valéry, Baudelaire, Verlaine e Rimbaud. Enquanto estudava na Sorbonne, escreveu um conto, que julga muito misterioso, sobre um homem contente chegando a uma acomodação, mas que começava a sentir a presença de alguém atrás das cortinas. A presença era de uma pessoa que o amava, mas não podia ser vista, rendendo a Bombal um prêmio pela escrita. Desde jovem sentia-se atraída pela tragédia, mas na medida que envelhecia, buscava se distanciar, pois julgava já ser trágico o suficiente não saber o que

estava por vir. Bombal relaciona a tragédia como algo necessário: “a tragédia é um desafio para Deus, há uma comunicação com algo superior que castiga ou recompensa. Há uma mensagem de outro mundo, do além”. Leituras como *O Fausto*, de Goethe, a deixavam profundamente triste pela personagem Margarita, que Bombal não acredita ser trágica, pois sofria um drama romântico: a personagem a “inspirava tristeza” pelo drama do coração. Diferente de Thomas Mann, que a entediava, obras como *A Montanha Mágica* a deixavam com a sensação de que os personagens eram criados somente para discutirem. Toda essa noção de tragédia está relacionada com a visão religiosa de Bombal, ela dizia que a tragédia e o desafio de Deus a deixavam muito sobrecarregada, “por muitos anos estava brigada com Ele” e “eu estava muito amargurada e depois Ele ficou mais generoso comigo”.

Ainda na França, Bombal estudou arte dramática, mas o fazia escondida de seus parentes, também conta de um tio que sempre a levava em conferências para ouvir diversas figuras importantes, assim conheceu escritores famosos como Paul Valery. Eram fugidas que cometia do contexto regrado de pensionato.

Em 1931, ela retorna ao Chile e imediatamente se conecta com “os intelectuais” como Marta Brunet, Pablo Neruda e Barrenechea. “Então, de repente passei ao mundo dos intelectuais, assim não sofri com a mudança, pois todos estavam muito unidos com a França também”. Sobre a sua presença em manifestações e passeatas durante a juventude, conta que tinha consciência sem saber o que significava uma ditadura, especificando o tipo de compromisso que tinha com os movimentos:

Mas o meu compromisso era moral, não político, e nisso concordo com a atitude de Borges. Além disso, eu pensava que política era coisa de homens. Que eles se ocupem! Eu gosto desta árvore, deste rio, vou para a fazenda, vou a um concerto... Que se danem os homens! Eles que lutem... eu me dedico a outras coisas... (Bombal, 2023, p. 278).

Bombal se muda para Argentina em 1933 e vive na casa de Pablo Neruda e sua esposa, Maruca. Na época, Neruda era cônsul do Chile e tinha muitos eventos ligados ao cargo, não era sempre que Maruca o acompanhava, pois “se entediava demais”. Por isso, havia vezes que Bombal a substituía, entrando, assim, em contato com o ambiente artístico portenho. O grupo de Bombal era mais literário: “Oliverio Girondo, Norah Lange, Federico García Lorca, Conrado Nalé Roxlo, Alfonso Reyes... Georgie<sup>2</sup> era de um grupo mais intelectual, mas eu me aproximei de Georgie... Todos esses grupos eram muito unidos no coração, se respeitavam”. Referente a

---

<sup>2</sup> Apelido que Bombal usava para se referir a Jorge Luis Borges, o mesmo utilizado pela mãe do autor.

esse grupo, ela dizia que eram pessoas de grande talento, que eles consideravam o escritor um ser de recepção, um ser maravilhoso como pessoa, como cabeça e como coração. E que não importavam as brigas que tinham, pois eram discussões sobre literatura. Em relação a sociedade, todos tinham uma atitude “muito humana”, mas não necessariamente comprometida com o político – o que os interessava eram as pessoas:

Nos interessava as pessoas, entende? O senhor da esquina que estava vivendo uma tragédia, o homem que vinha nos deixar um ramo de flores, a senhora que cantava tangos... Escrevíamos porque gostávamos e nos pagavam bem, pois era uma época próspera nas letras, tanto para os escritores quanto para os editores. Nossa posição era muito natural e não carregávamos o peso do compromisso social. Além disso, éramos muito corretos, exceto quando tínhamos a ideia de dirigir no trânsito das três da manhã (risos) (Bombal, 2023, p. 280).

Aqui existem duas características interessantes em relação as vanguardas artísticas, uma memória muito edulcorada em relação a este passado tão profícuo e saudoso, e a relação coletivista, muito comum às pessoas que produziam não necessariamente em conjunto, mas compartilhavam espaços, um local com intercâmbio das ideias, podendo ser notado pelas próprias relações interpessoais, relação entre temáticas de obras ou, mais especificamente, exemplificada na revista *Sur*. Originalmente desenvolvida e cabeceada por Victoria Ocampo, mas produzida por diversos nomes, a publicação ampliou a rede intelectual, política e artística para além de Buenos Aires, aproximando debates e impulsionando diversos nomes da literatura latina. A revista totalizou mais de trezentas edições e expandiu-se para a editora *Sur*, entre o time de secretários de redação estava María Luisa. Sendo um exemplo do que Queiroz (2019a, p. 177) amarra como “projeto artístico simultaneamente individual e coletivo” de artistas que possuíam um fio em comum, a partir da noção de *índices*, *recipientes* e *protótipos* de Gell, como a “mistura de tipos e personagens ficcionais que aparentemente convergem na superfície dos monumentos e das situações visíveis” (Queiroz, 2019a, p. 153).

Como nos casos em que Bombal expõe um pouco mais a relação com Federico García Lorca: o conheceu quando ele estreou sua peça de teatro em Buenos Aires. Neste momento, ela compartilha um episódio muito interessante sobre a partida de Lorca da cidade:

Ele [Federico] pressentia sua morte; no dia em que partiu, estava muito triste e eu lhe perguntei: ‘Mas, Federico, você não está contente em voltar para sua terra?’ E ele me respondeu: ‘Não, *chica*, coisas terríveis vão acontecer lá’. Agora eu não sei se devo contar... isso é íntimo, mas politicamente ele sabia de tudo, sua morte, claro, ele não sabia, mas a pressentia... (Bombal, 2023, p. 281).

Por causa de Federico que conheceu Jorge Larco, o pintor responsável pelas paisagens expostas no palco. “Me casei e foi assim mesmo! Uma semana depois já estávamos jogando pratos um no outro!”. Sobre sua relação com o Borges, ela conta de seus passeios e que toda semana era convidada para a casa de Borges pela mãe do escritor. Também conta de uma anedota que discutiu com Guillermo de Torre, poeta e crítico literário, que na época era cunhado de Borges, por menosprezar os escritores latino-americanos:

[...] quando todos se levantaram da mesa, Borges e eu começamos a corrigir o estilo, como se fosse uma revisão de prova, com comentários nas margens dizendo: ‘Repetição’, ‘mudar adjetivo’, ‘mau gosto’, ‘erro de sintaxe’. E é claro que, quando Guillermo abriu o livro, ficou furioso e queria me matar (Bombal, 2023, p. 282).

Nesta época, Victoria Ocampo a solicitou que escrevesse uma resenha de filme para a revista *Sur*, pois ninguém naquela época escrevia crítica sobre o cinema nacional. Ela aprofunda sobre seus interesses no cinema, nas narrativas de melodrama e suas experiências ao ter trabalhado em um estúdio quando morou nos Estados Unidos. Viveu vinte e nove anos no país, ela expressa a dificuldade de comunicar-se com os autores estadunidenses, que estavam muito dispersos e não existiam grupos como estava acostumada e a única forma de entrar em contato com outros autores era através de seus editores. Também manteve contato com os escritores latino-americanos, seja por cartas ou quando visitavam os Estados Unidos.

Ao ser solicitada para falar de suas obras, ela diz: “Me pede para falarmos sobre minha obra, mas para mim é uma chatice, que falem os críticos! E também, tem tudo isso nas entrevistas que são publicadas, nos jornais...”. Mesmo assim, conta que *La Última Niebla* foi inspirada em um amante que ela teve, sua primeira experiência amorosa que foi bastante espantosa, e que essa novela teria uma base autobiográfica bastante trágica e desagradável, assim como a experiência sexual. E que escreveu o livro durante sua estadia na casa de Neruda. Já sobre sua segunda novela, *La Amortajada*, a escreveu por se aterrorizar com a morte, devido a um sonho que teve citação. Ao discorrer sobre a morte, Bombal identifica este acontecimento como duas coisas:

Agora eu não acredito que a morte seja algo definitivo, não, a morte para mim é um desapego gradual da vida, aos poucos... e há uma mulher contemplando a falecida e sentindo compaixão pelo que aconteceu com ela em vida, compreendendo apenas na morte. Eu acredito que há duas mortes: a primeira, que significa compreensão, e uma segunda morte que é vedada para os seres humanos compreenderem... (Bombal, 2023, p. 288).

Também discorre sobre seus contos, como *El Árbol*, em que o nome da protagonista posteriormente tornou-se o nome de sua filha, Brigitte. Em conjunto com *Islas nuevas*, *María Griselda*, personagem que aparece brevemente em *La Amortajada* e depois teve um conto todo seu, *Trenzas* e *Lo Secreto*.

### **2.3 La vida trágica de María Luisa Bombal**

Muitas figuras artísticas que vivem uma longa vida recebem um tratamento em comum: a maior tragédia de sua trajetória é ter envelhecido, e este sempre me pareceu o caso de Bombal. A maioria das menções ao seu nome são carregadas de pesares e compadecimentos à sua triste velhice, desconhecida e abandonada. A própria morte da autora é carregada por uma narrativa de que faleceu sozinha em um leito de hospital, em decorrência de uma doença no fígado, atribuída ao alcoolismo. Este caso, em conjunto com a tentativa frustrada de assassinato, são muito atrelados à Bombal, sendo facilmente as primeiras informações possíveis de obter sobre a autora.

É importante considerar a relevância destas neblinas ao redor de Bombal na pesquisa, não apenas por serem o meu primeiro contato com ela, mas para a compreensão das mitigações construídas em cima de um artista. Nos termos de Queiroz (2019b, p. 755) são temas transversais, “compostos de precipitados discursivos que sintetizam um conjunto de ideias, projeções e narrativas vinculados coletivamente à persona”. Um exemplo muito interessante me foi apresentado por um livreiro em Buenos Aires, um dos poucos que reconhecia o nome de Bombal: ele me disse que a última vez que teve algo dela em estoque era um livro de Daniel Balmaceda. Eu não conhecia o escritor e, após pesquisar, descobri que se tratava de um jornalista que escrevia livros de assuntos históricos-gerais do país, desde “Grandes Histórias da Cozinha Argentina” até “Romances Turbulentos da História Argentina”. O livro mencionado pelo livreiro era especificamente sobre romances entre escritores. Entre oitenta capítulos, dois tratam de Bombal: “*María Luisa Bombal, Eulogio Sánchez y Jorge Larco: La Pasión desbordada*” e “*María Luisa Bombal, Carlos Magnini y Eulogio Sánchez: Amor contrariado con Cointreau*”. Direcionando estes casos, aparentemente, românticos para os maiores escândalos da vida de Bombal, uma tentativa de suicídio e outra de assassinato. Estas narrativas sensacionalistas crescem muito na figura da escritora, e retornando a ideia dos temas transversais, essas imagens verbais podem se tornar símbolos poderosos que influenciam a nossa imaginação e relação com ela (Queiroz, 2019b). Como percebido pela minha colega chilena de GT, sua primeira introdução à Bombal foi pelas falas da mãe, que dizia “*ella o mató*,”

*ella o mató*”, quase com a mesma intensidade que se conta a uma criança sobre a Cuca no Brasil.

As histórias narradas por Balmaceda geralmente coincidem com estudos de Guerra e Kahmann é a primeira das fontes citadas ao final do livro. Entretanto, é necessário acentuar a existência de “contações” e fontes não mapeadas pelo autor, tendo em vista que esta não é uma preocupação do material final da edição, pois não existem notas de rodapés e limita-se somente às últimas páginas todo o aparato teórico obtido em mais de oitenta capítulos dos mais diversos escritores hispano-americanos, e de alguns vazamentos estrangeiros.

O primeiro capítulo narra o retorno de Bombal ao Chile após dez anos na França, quando conhece Eulogio Sánchez, um amigo da família e engenheiro que integrava um grupo de pioneiros de aviação. Ele tinha 28 anos e ela 21 quando se apaixonaram, a narrativa de Balmaceda não poupa os floreios românticos de uma obra comercial:

Uma troca de olhares foi suficiente para que Maria Luísa Bombal mostrasse todos os sintomas de paixão feroz por aquele homem, um pouco gordo, casado, que estava se separando de sua esposa. Luísa e Eulógio tiveram sua primeira noite de amor em um parque, depois de saírem sorrateiramente de uma festa. Começaram um romance mais ou menos clandestino porque nos seus círculos íntimos isso não passava despercebido (Balmaceda, 2022, p. 231-232).

Enquanto se fala muito sobre o delito cometido por Bombal contra Sánchez, que a levou para os Estados Unidos, pouco se fala sobre outro atentado cometido pela escritora. Balmaceda traz sobre o episódio em que Bombal dispara um tiro contra o próprio peito, com uma arma encontrada na casa de Sánchez. Ato que o autor atribui a desconfiança e receio de Bombal pelas atitudes de Sánchez a respeito do processo de divórcio. Após o acontecimento, ela se muda para Buenos Aires, entrando em contato com o cenário artístico da capital, em que fala com tanto entusiasmo e saudosismo no relato autobiográfico, onde conhece Jorge Larco e se casou com ele. Porém, Balmaceda apresenta algumas outras impressões, como a descrição de Gloria Alcorta, escritora argentina que, ao conhecer Bombal em um baile relata que era “uma mulher com ar atrevido, não era bonita, mas muito atraente.” Ou também que Bombal sempre escrevia com um charuto na boca. Sobre o casamento de Larco, ele cita uma declaração de Bombal que: “sem interesse amoroso, me casei com um homossexual, artista, pintor, confinado em um companheirismo ilusório. Mas quando me casei continuava apaixonada por Eulógio” (Balmaceda, 2022, p. 238). Criando um gancho narrativo para o segundo e último capítulo, onde narra o atentado contra Sánchez.

Balmaceda introduz um novo personagem à trama, Carlos Magnini, um médico com setenta e dois anos a mais que ela, casado, porém em processo de divórcio. Com as mesmas frustrações do relacionamento anterior, Bombal dá um ultimato à Magnini, que propõe que ela retorne por um tempo ao Chile para reencontrar sua família, enquanto ele resolvia essas questões em Buenos Aires. Ele compra a passagem para ela e, quando Bombal retorna, descobre que Sanchez havia se casado e se mudado para os Estados Unidos. Após alguns dias em Viña del Mar, recebe uma carta de Magnini dizendo “já me casei há quinze dias. Que tudo vá muito bem na sua vida” (Balmaceda, 2022, p. 309). Bombal retorna à Santiago e encontra Sánchez acompanhado de sua nova esposa, ali mesmo ela dispara três tiros contra ele, só acerta no braço e, devido a movimentação de pessoas no centro da cidade, ela é detida e presa por quatro meses. Sua pena não foi agravada, pois o próprio Sánchez não prestou queixa nem denunciou Bombal pelo acontecido. Balmaceda encerra com menos de um parágrafo os trinta e nove anos que passariam:

Ela viajou para os Estados Unidos, casou-se com o conde Raphael de Saint-Phalle, teve uma filha (Brigitte) e foram felizes. Magnini morreu na década de 50. Eulogio Sánchez Errázuriz foi vítima fatal de um acidente de avião, não sem um certo escândalo porque a namorada de outro piloto viajava com ele. Larco nos deixou em 1967. María Luisa Bombal, em 1980 (Balmaceda, 2022, p. 310).

Existem versões mais comprometidas e preocupadas em apresentar este episódio da forma mais fidedigna possível, em trabalhos como de Andrea Cristiane Kahmann, que estudou Bombal. Ela apresenta o impacto deste acontecimento na carreira da autora:

[...] o mês de janeiro de 1941 testemunharia o episódio que macularia para sempre a carreira da escritora: María Luisa atentou contra Eulogio Sánchez, seu antigo amante. Sem saber que ele se tinha casado novamente e lidando com progressivas dificuldades com o alcoolismo, *María Luisa, que andava armada*, teve um ímpeto de desatino ao vê-lo acompanhado. Mesmo que a chilena não tivesse ainda traduções circulando no Brasil, tratava-se este de um crime tão extraordinário que o jornal brasileiro *Correio da Manhã* de 28 de janeiro de 1941 noticiaria [...]. Muitos amigos intercederam por ela junto ao governo chileno, sobretudo Pablo Neruda e Gabriela Mistral (VERDUGO FUENTES, 2013). Em 1942, após se desenredar dos trâmites jurídicos, ela conseguiu partir aos Estados Unidos (Kahmann, 2018, p. 147, grifos da autora).

Lucia Guerra obteve acesso aos anais do processo, e cita o relato de Bombal no julgamento por tentativa de assassinato:

Ele estava saindo com um amigo do escritório. Corri atrás dele e tirei minha pistola da bolsa e atirei nas costas dele, sem saber mais o que aconteceu ou quantos tiros disparei contra ele; mas lembrando agora, neste momento, que ele virou o rosto, sem se lembrar se quando atirei nele ou depois de atirar nele (Guerra, 2023, p. 27).

São versões levemente diferentes, mas que não se anulam para o sentido deste trabalho, o livro de Balmaceda não está presente por um valor biográfico ou documental, mas como objeto que me foi apresentado em campo. Eu nunca teria o encontrado de outra maneira se não pela indicação do livreiro, já que, em nenhum momento é citado em qualquer trabalho ou pesquisa sobre Bombal – alimentando uma rede de expectativas formadas tanto em campo, quanto durante a leitura e escrita.

Referente aos seus anos finais, existem versões mais conflitantes. Em 1971, ela retorna enviuvada ao Chile para cuidar de sua mãe e, devido a sua condição financeira, alugou os quartos da casa, transformando-a em uma pensão. A seleção de cartas de Lucia Guerra demonstra um tom melancólico dos últimos anos de Bombal, principalmente naquelas direcionadas à sua irmã, Blanca. Como ao dizer “Obrigada por sua carta. Me trouxe um pouco de folego nessa morte na vida que é a minha vida, porque é assim que sinto. Embora a morte em si deva ser menos triste e solitária, eu imagino...” (Bombal, 2023, p. 312). Nesta mesma carta, ela conta uma “grande notícia”, que havia deixado de beber, estando há três meses sóbria. Em 6 de maio de 1980, María Luisa Bombal faleceu, muitas versões incluem que estava sozinha, em um quarto coletivo de um hospital público.

Nos últimos anos, mais especificamente em 2005, Carlos Bombal, sobrinho da autora e ex-senador chileno, começou a negar esta versão do acontecimento, atestando que ela estava o tempo todo assistida e acompanhada pela família, e que esta versão conhecida de sua morte é uma narrativa alimentada por pessoas que exploram o “conto da mulher atormentada”. Mantendo os escândalos e (disputas de) narrativas mesmo após sua morte, são diversos agentes e relações que tornam vivos e visíveis as tramas de uma única pessoa (Queiroz, 2019b, p. 766).

Percebendo Bombal como uma pessoa que frequentemente tentava operar dentro de um discurso “apolítico”, ressalto esta tentativa, pois em muitos momentos revelam-se rupturas, ao mesmo tempo que se dizia tão próxima e alinhada politicamente de Jorge Luis Borges, era grande amiga de figuras politicamente emblemáticas e militantes, como Neruda e Lorca. Inclusive, Borges e Lorca cultivavam desavenças publicamente conhecidas (Gibson, 1989)<sup>3</sup>.

Kahmann trabalha um argumento muito interessante para compreender essa posição vinte e cinco anos após a morte de María Luisa, justamente pelas alianças políticas que os

---

<sup>3</sup> Ian Gibson, em *Federico Garcia Lorca - Uma biografia*, traz um gostinho de dois episódios. Quando Jorge Luís Borges dá suas impressões de que Lorca seria “um homem interpretando um papel” e “um andaluz profissional” e um episódio famoso que Lorca discorre sobre uma figura muito conhecida que expressava a tragédia dos Estados Unidos e quando Borges perguntou quem seria, Lorca respondeu: “O camundongo Mickey” (Gibson, 1989, p. 417).

Bombal sempre cultivaram ao longo dos anos com a direita chilena, principalmente com Pinochet. Mas, como é possível perceber, os Bombal não mantiveram nem relevância oriunda da época aristocrática e muito menos a condição financeira da família, devido à crise econômica que estourou durante o período da ditadura, profundamente sentida pela própria Bombal, que em diversas cartas queixava-se do custo de vida em Santiago, porém, mantinha uma posição a favor do governo em entrevistas. Realizadas muito próximas ao falecimento controverso de seu amigo Pablo Neruda<sup>4</sup>, torna-se complicado analisar estas opiniões, possivelmente oriundas do receio da vigilância do regime ou de uma concordância ideológica. Entretanto, é difícil ignorar a relevância das posições da autora, sendo uma possível ferida que causa conflitos com o público chileno.

Ao falar de escândalos, principalmente no caso de Bombal, não os aproximo daqueles tão comuns aos artistas surrealistas como Salvador Dalí, percebido por Maruja Mallo ao dizer que o *hobby* do espanhol era “sempre fazer escândalo, sempre chamar a atenção, como se Dalí tivesse nascido antes do surrealismo” (Balló, 2022, p. 92). Sejam os escândalos procurados ou perseguidos pelos surrealistas, no caso de Bombal estão muito associados aos seus deslocamentos. A mudança para França, quando era mais nova, a mais tranquila e mais bem lembrada, em conjunto com o primeiro retorno ao Chile e todas as afeições comuns aos recordatórios de vanguardas. Após estes eventos, todas suas transições são consequências de episódios bastante traumáticos, um suicídio, uma tentativa de assassinato e a doença da mãe.

---

<sup>4</sup> Em 1973, Pablo Neruda faleceu em decorrência à um câncer de próstata, segundo documentos oficiais. O funeral do autor contou um caixão fechado e a presença de diversos militares na cerimônia. Porém, a família de Neruda sempre contestou as documentações, alegando que sua morte estava estritamente relacionada com a ditadura de Pinochet, tanto que, em 2024 finalmente foi concedido a reabertura de investigação de sua morte pela justiça chilena (O Globo, 2024). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/02/20/justica-chilena-ordena-reabertura-de-investigacao-sobre-a-morte-de-pablo-neruda.ghtml>.

### 3 A PRIMEIRA NÉVOA

*Nasci com tudo que eu escrevo. Tudo está dentro de mim. Depois que eu o escrevo, muitas vezes, sinto desejo de viver. Isso me assusta.*

*María Luisa Bombal, 1976.*

Em Buenos Aires que Bombal publica sua primeira e mais importante novela, o que torna esta cidade o centro de minha pesquisa. Tratando-se de uma mulher que se fez em diversos lugares e, portanto, dispersam-se fragmentos em cada um destes lugares vividos, delimito Buenos Aires como o meu início, justamente devido ao marco de publicação. É na capital portenha que entro em contato com este campo etnográfico, que, mesmo depois de anos, percebe-se como a efervescência do modernismo argentino ocupa muito dos espaços da cidade.

Com a publicação inicial do Editorial Colombo, em 1934, a novela *La Última Niebla* acompanha os acontecimentos da protagonista narradora após se mudar para a casa, no topo de uma colina enevoadada, para morar com seu recém-marido, Daniel, recentemente enviuvado e primo da personagem. A protagonista, que não tem seu nome revelado ao leitor, vive às angústias solitárias nesta casa, sem o carinho do marido que ainda vive um intenso luto pela antiga esposa. Ela também é assombrada por uma imagem feminina fantasmagórica que ronda a casa, tendo apenas seu prazer consumado quando está sozinha.

Então tiro a roupa, toda, até que minha carne se tinja do mesmo resplendor que paira entre as árvores. E assim, nua e dourada, submerjo no lago. Não me sabia tão branca e tão bela. A água alonga minhas formas, que assumem proporções irreais. Nunca me atrevi antes a olhar os meus seios; agora olho para eles. Pequenos e redondos, parecem diminutas corolas suspensas na água. Vou-me enterrando até os joelhos numa espessa areia de veludo. Mornas correntes me acariciam e penetram. Como que com braços de seda, as plantas aquáticas me enlaçam o torso com suas longas raízes. Beija-me a nuca e sobe até a minha frente o alento fresco da água (Bombal, 1985, p. 10).

Ao receber uma visita do irmão de Daniel, Felipe, conhece sua esposa Regina e outro amigo do casal. Mais tarde, a protagonista descobre que Regina vive uma relação adúltera com este outro homem, tornando-se uma figura de inveja para a protagonista. E, a solidão da narradora é transformada após uma noite inquieta, onde coloca seu chapéu de palha, sai para caminhar e vive uma noite de amor com um homem misterioso. Ao retornar para a casa na madrugada, percebe que deixou o chapéu com ele. Após alguns meses, as angústias vividas pelas protagonistas cessam apenas pela reminiscência dos acontecimentos da noite de amor.

Meu único anelo é estar só, para poder sonhar, sonhar à vontade. Tenho sempre tanto em que pensar! Ontem à tarde, por exemplo, deixei em suspenso uma cena de ciúme entre meu amante e eu. Detesto que depois do jantar me convidem para o tradicional jogo de cartas. Gosto de sentar-me junto ao fogo e abstrair-me para buscar entre as brasas os olhos claros de meu amante. Bruscamente, despontam como duas estrelas e eu permaneço então longo tempo mergulhada nessa luz. Nunca como nesses momentos recorro com tanta nitidez a expressão de seu olhar (Bombal, 1985, p. 21).

Ela chega a encontrar seu amante duas vezes no povoado perto de sua casa, porém nunca falam um com o outro, apenas trocam sorrisos. Sem acreditar, e com muita felicidade, ela questiona ao cocheiro de sua carruagem se ele havia visto a interação, ele confirma. Apenas meses depois, durante uma discussão com Daniel, a protagonista descobre que aparentemente nunca houve uma noite em que ela saiu para caminhar, a deixando em uma dúvida febril sobre a real natureza do encontro, se o teria vivido acordada ou em sonho, como ela havia perdido o seu chapéu então? E sua interação no povoado, confirmada pelo cocheiro? Ela procura seu amante na casa abandonada, onde dormiram pela primeira vez, e recebe a notícia que o homem que vivia lá faleceu afogado há mais de quinze anos. Passa-se o tempo e Regina atenta contra sua própria vida, o que acentua o ódio da protagonista por ela. A narradora inveja a trágica aventura de Regina e indaga a tentativa de suicídio, afinal, ela tinha tido tudo:

Enquanto a levavam para a ambulância, de boca para cima na maca, deve ter visto oscilarem no céu todas as estrelas dessa noite de outono. Vislumbro nas mãos do amante, enlouquecido de terror, duas tranças que de uma tesourada se soltaram, empapadas de sangue.

E sinto, de repente, que odeio Regina, que invejo sua dor, sua trágica aventura e até sua possível morte. Acometem-me furiosos desejos de acercar-me dela e sacudi-la duramente, perguntando-lhe de que se queixa, ela, que teve tudo! Amor, vertigem e abandono (Bombal, 1985, p. 43).

Depois da visita ao hospital, inspirada, a protagonista tenta saltar na frente de um veículo em movimento, porém Daniel a impede. Assim, retorna à casa acompanhada do marido que ignora tal acontecimento. A novela se encerra com a realização de que o restante da vida da personagem seria “uma infinidade de pequenos afazeres; para cumprir uma infinidade de frivolidades amenas; para chorar por costume e sorrir por dever” (Bombal, 1985, p. 44).

Bombal nunca nomeou a narradora da novela, porém se referiu a ela como “*la sonadora*” em contraposição à Regina, “*la apasionada*”, em uma entrevista concedida em 1979:

P. O que significa A última névoa para você? É sua obra favorita? Se identifica com algum personagem?

R. A Última Névoa tem um grande significado por ser minha primeira obra. Se tornou minha favorita. Realmente eu a adoro, a adoro...Me identifico com as duas mulheres que aparecem, a sonhadora e Regina, a apaixonada (Bombal, 2023, p. 381).

Outro comentário interessante da autora sobre esta obra é referente a assombração que a protagonista percebe pela casa, logo nas primeiras páginas. Muitas análises consideram que esta figura seria a antiga esposa de Daniel, porém Bombal confirma que esta interpretação está equivocada: “A menina morta que ela vê em *La Última Névoa* não é a primeira mulher de Daniel, os críticos se equivocam com isso, eu queria que fosse a primeira vez que a protagonista enfrentava a morte” (Bombal, 2023, p. 288). O enfrentamento da morte é uma temática frequente nas obras de Bombal, talvez seja um posicionamento de suas personagens com a “primeira morte”, que os seres humanos entram em contato, de acordo com a autora. De forma que, os prepara para a inevitável “segunda morte”, mesmo que fora do enquadramento narrativo da história, mantendo as ideias de uma busca entre o conhecido e outro desconhecido.

### 3.1 Publica-se A Última Névoa

*A Última Névoa* foi publicada inicialmente na Argentina, porém é no Brasil que adquiro uma edição traduzida da obra, a partir de um sebo *online*. Se trata de um exemplar da editora Difel publicado em 1985, cinco anos após a morte de Bombal, contando com um prólogo de Amado Alonso, tradução de Neide T. Maia González e mais quatro contos traduzidos da autora (*A Árvore, Tranças, O Secreto e As Ilhas Novas*). Este meu exemplar, repleto de manchas de oxidação que marcam a passagem do tempo, era de uma biblioteca e possui a ficha de registro de empréstimos, sem nenhum carimbo. A mesma editora também publicou a segunda obra mais popular de Bombal, *Amortalhada*, com um famoso prefácio de Jorge Luis Borges e uma entrevista da escritora. Além da Difel, a editora Cosac Naify publicou Bombal no Brasil, em uma edição que reúne o prefácio de Borges, *A Última Névoa e Amortalhada*, enquanto a editora Pongetti publicou a primeira edição de um livro de Bombal em solo brasileiro, *Entre a Vida e o Sonho*, publicado originalmente como *House of Mist*.

*House of Mist* é a única novela de Bombal escrita e publicada originalmente em inglês, lançada em 1947, foi um esforço em conjunto de seu marido, Conte Fal de Ste. Phalle, para ser lançada no mercado estadunidense enquanto morava no país. Como desenvolvido por Edwards (2009) em *House of Mist and La Última Niebla: María Luisa Bombal Between Two Wor(l)ds*, das poucas vezes que *House of Mist* é citada entre as obras de Bombal, é erroneamente referida

como uma tradução. Na verdade, trata-se de uma reconfiguração, retirando significativamente alguns aspectos considerados vanguardistas e subjetivos de *La Última*:

A versão em inglês tem 153 páginas (cerca de 100 a mais que o original); possui um prólogo, é dividida em quatro partes, dá à protagonista antes anônima um nome (Helga), um passado, uma paixão pelo marido, uma obsessão por contos de fadas e um final estranhamente feliz. O chapéu de palha, no qual a protagonista sem nome da obra anterior depende para confirmar seu único encontro apaixonado, aqui se transforma em um leque adornado, que reaparece no final de *House of Mist* para provar a fidelidade da protagonista e para separar claramente o real do sonhado... (Edwards, 2009, p.48-49)

E, justamente, esta publicação estadunidense possibilitou a publicação de *Bombal* em outros mercados, sendo a tradução do inglês para o português feita por Carlos Lacerda, e mencionada pela própria *Bombal* durante discurso à *Academia Chilena de Lengua*, em 1977, na mesma ocasião também falou sobre escrever em uma língua estrangeira:

Foi dessas publicações minhas... em inglês, que minhas duas obras foram traduzidas e publicadas em francês, alemão, japonês, sueco, tchecoslovaco. No Brasil, 'House of Mist', traduzida para o português por Carlos Lacerda, recebeu o prêmio de livro do ano. [...] apesar da minha crescente admiração e interesse por esse idioma entre misterioso e diabólico – pela sua concentração – que é o inglês, nunca ao escrevê-lo senti aquele prazer íntimo e completo de escrever, e não conseguia entender por quê. Agora sei que era nostalgia da minha própria língua. E volto ao Chile, volto ao castelhano... (Bombal, 2023).

Também foi publicada em inglês a novela *The Shrouded Woman*, uma compilação de *Amortalhada* e *A história de María Griselda*. *Bombal* expressou seu desapontamento com as experiências editoriais estadunidenses, segundo ela “o ambiente literário dos Estados Unidos é um vespeiro de ignorância e maldade, com desdém por tudo que seja latino-americano” (Bombal, 2003, p. 338).

As edições e reedições de uma obra são um exemplo da distribuição de um artista, tanto no sentido desenvolvido por Gell quanto uma distribuição publicitária. Uma obra com muitas reedições geralmente significa uma procura frequente, e a sua disponibilidade em mais de um idioma facilita essa circulação, possibilitando a abertura da discussão para uma rede de tradução presente no meio editorial, como o exemplo de *House of Mist*, que necessitou ser reconfigurado para ser publicado. Outro exemplo é o caso do Brasil, entendido como um público pouco aberto à produção dos outros países latino-americanos, sendo este o material específico de análise em *O Brasil lê María Luisa Bombal: o sistema e suas traduções*. Kahmann (2017) desenvolve uma análise sobre as traduções que circularam pelo país, compreendendo não apenas o movimento

de traduzir uma obra de um idioma para o outro, mas o esforço de inserir a autora no sistema literário brasileiro.

Contribuindo para a fragmentariedade de uma obra, as diversas traduções distribuídas em outras línguas são adicionadas ao “conjunto de obras elaborado por um artista, estendido no tempo, forma uma entidade dinâmica e instável, não uma simples acumulação de artefatos datáveis” (Gell, 2018, p. 350). O caso de *La Última* e *House of Mist* se torna um exemplo primoroso desta instabilidade ao conjunto de obras, como dito anteriormente, não se trata de uma tradução, mas também não é considerada uma obra inteiramente nova. Esta brecha existe em obras de outros artistas, porém, no caso de Bombal, ela é extremamente perceptível, sendo possível captar com maior facilidade a temporalidade e os vazamentos de obras anteriores. De uma mesma origem, *La Última Niebla* (1934) se ramifica em *House of Mist* (1947), *Entre a Vida e o Sonho* (1949) e *A Última Névoa* (1985).

### 3.2 Leia-se A Última Névoa

É com *La Última Niebla* que Bombal começa a ser lida, entre seus leitores estão Ruan Rulfo, Carlos Fuentes e Gabriel Garcia Márquez, grandes nomes do realismo mágico latino-americano, que reconhecem Bombal em suas referências. Garcia Márquez, como dito anteriormente, nomeou Bombal como mãe do gênero, mesmo parentesco atribuído a Carlos Fuentes que, em uma conferência sobre literatura latino-americana, declarou Bombal como a “a mão de todos os escritores contemporâneos de nosso continente” (Guerra, 2023). Enquanto a Rulfo, existe algumas investigações sobre a identificação da influência de Bombal na obra *Pedro Páramo*, originalmente publicada em 1955. A única menção que o autor fez à chilena foi atribuída à José Bianco, secretário de redação da revista *Sur*:

[...] anos mais tarde, conversando com um escritor mexicano de grande talento, mais jovem que María Luisa, mais jovem que eu, e autor de uma obra tão breve quanto admirável, ele me disse, se não me engano, que ‘La Amortajada’ foi um livro que o impressionou muito na juventude. Esse escritor é Juan Rulfo. Talvez em ‘Pedro Páramo’ [...] possamos discernir alguma influência de ‘La Amortajada’. Nesse caso, as palavras de Borges sobre o romance de María Luisa Bombal, nossa amiga tão querida, teriam se mostrado proféticas (Bianco *apud* Miramontes, 2004, p. 491).

Rulfo e Bombal são reconhecidos devido à inovação narrativa em suas obras, que explora outra dimensão de realidade sem adentrar a fantasia, assim como seus posteriores, os elementos “fantásticos” vivem em plena harmonia com o que se conheceria como elementos

“comuns”, sendo a sensação de estranhamento algo exclusivo do leitor, pois o autor não afasta a narrativa para um universo diferente do habitado.

Outra reação atribuída às obras de Bombal é a característica revolucionária de sua escrita, com temáticas eróticas que centralizavam o prazer feminino na figura das protagonistas. Como em *La Última*, na cena do momento de solidão da protagonista, que se toca enquanto se banha em um lago, tomando consciência de seu corpo nu e o apreciando. Uma das várias cenas que são reconhecidas pela inovação nas narrativas chilenas, como desenvolvido por Espinosa em *La última niebla de María Luisa Bombal: excentricidad, desacato y eroticidad en el devenir identitario femenino*:

La Última Niebla coloca pela primeira vez na história narrativa chilena das mulheres a mulher como um discurso marginal que busca sua identidade a partir de sua própria enunciação. [...] O texto de Bombal se encaixa perfeitamente nesse paradigma; estamos diante de uma voz feminina que oscila entre o silenciamento, as determinações históricas de sua condição feminina, a censura ao outro, o medo da diferença e a possibilidade de falar a partir de um lugar próprio. Mulher como identidade em crise que alcança o sentido e o guarda na memória, como um espaço sagrado que lhe permite enfrentar a degradação corporal, a rotina do cotidiano. Há desgaste, perda no nível externo, mas também ganho no universo privado. Estamos diante de um sujeito submetido a sucessivas revoluções no processo de constituição de seu eu. A mulher vive dissociada, mas o desejo, por sua vez, nunca desaparece (Espinosa, 2005, p. 17).

Entretanto, Bombal não concordava com este tipo de leitura de suas obras, com muita simplicidade analisava o drama da protagonista e de Daniel como um drama pessoal: “A última Névoa me parece ser um drama sentimental, porque são questões passionais da mulher, mas não creio que tenha existido uma imposição do marido. Era uma desilusão dos dois. Não se compreendiam por que o homem tinha outro caráter” (Bombal, 2023, p. 286). Para a escritora, existia uma grande diferença entre os gêneros:

Claro, homens e mulheres sempre foram muito diferentes. O homem é intelecto, ele sabe mais, ele é ‘o poder no trono’, enquanto a mulher é puro sentimento. Acredito que o amor é a coisa mais importante na vida de uma mulher... A mulher é puro coração, ao contrário do homem que é a massa cinzenta... É por isso que eles não se entendem... e o estilo da mulher é menos duro, menos realista; É mais um estilo do coração, eu diria, porque as mulheres são sentimentais e não materialistas, entende? (Bombal, 2023, p. 287).

Por essa razão que ela não percebia uma subordinação de sua protagonista pelo marido, muito menos da mulher ao homem em âmbito geral: “[...] não sentia que a mulher estava subordinada, me parece que cada um sempre esteve em seu lugar, nada demais” (Bombal, 2020 p. 286).

É necessário contextualizar que, ao se referir a feminismo, Bombal provavelmente faz referência ao que, atualmente, atribuímos aos movimentos de sufrágio feminino. Mesmo que só conquistado em 1951, as reivindicações de voto feminino na Argentina foram propostas inicialmente pelo Partido Socialista em 1896, por esse motivo que a denominação de “feminista” por muito tempo ficou estritamente cruzada com “socialista” (Barrancos, 2013). E, na década de 1920, com o amadurecimento e a popularização do feminismo no país, é nesta ambientação que Bombal entra em contato ao se mudar para Buenos Aires, onde alguns costumes mais rígidos aos poucos foram superados, sendo comum para algumas mulheres frequentar as cidades, usarem seus cabelos curtos e abandonar as saias, hábitos usufruídos durante toda a vida de Bombal. Também convivia com figuras como Victoria Ocampo, a responsável pela publicação da notável revista literária e, posteriormente, editora da *Sur*. Se fez muito presente na cena literária e política da Argentina, completamente engajada na luta pelo voto feminino e foi fundadora da União Argentina das Mulheres em 1936. Tudo isso para dizer que, a notoriedade e a posição política de Victoria Ocampo não eram despercebidas por seus contemporâneos, inclusive Bombal tinha sua editora como essa referência de feminismo, pois, ao falar sobre o movimento, relaciona diretamente com Ocampo e com outra escritora, Virginia Woolf:

Eu não fui inspirada pelo feminismo porque nunca me importei. Eu li muito Virginia Woolf, mas porque seus conceitos foram transformados em romances e eu não dava sermões. Nunca fui amiga de Victoria Ocampo, ela era minha editora e era muito generosa comigo. Ela não gostava de mim, eu acho, porque eu era tão diferente... Ela era tão solene, uma grande dama e eu estava em uma onda diferente, como dizem agora (Bombal, 2023, p. 286).

São opiniões condizentes também com sua origem familiar aristocrática, declarações como a exposta em uma matéria, de 1962, intitulada *Retratos: María Luisa Bombal*, ao falar de sua época vivendo nos Estados Unidos, Bombal expõe sua opinião referente ao comunismo, na qual Ewart define como discrepâncias literárias, não políticas, seguido pelas palavras da autora: “Ódio ao comunismo porque querem destruir o indivíduo, a Deus e a arte. Se essas coisas não existirem, prefiro morrer” (Bombal, 2023, p. 339). Essa opinião é muito interessante, somando aos esforços e as ironias apolíticas, como já discutimos, ou de operação seletiva da escritora.

Sendo muito interessante esta combinação de uma formação inserida completamente no contexto de uma família burguesa, somada a uma juventude de vanguarda, que traz uma figura que se sente tão afastada do movimento feminista de sua época devido à insistência em uma diferença demarcada na mentalidade e, por consequência, na escrita feminina e masculina, mas

que, ao mesmo tempo, anda armada pelas ruas, com um charuto entre os lábios. Tão conflituosa quanto sua relação com as recepções de suas produções, Bombal não considerava *La Última* uma obra feminista, e talvez este seja um dos inúmeros casos em que a explicação que um artista dá para sua obra é menos interessante do que as suposições das análises críticas. Este pode ser um ponto de aproximação com as reivindicações ao denominar sua narrativa como surrealista. Bombal recorreria ao termo, diferentemente do feminismo, que a afastava. Diversas mulheres que participaram e ainda participam do movimento artístico destacam o surrealismo pela liberdade de criação do pensamento feminino, e não pela necessidade de camuflá-lo na consciência masculina. Como colocado por Nancy Joyce Peters em *Women and Surrealism*:

Mais significativamente, à medida que os homens buscavam o feminino em si mesmos, as mulheres se moviam para a área de expressão masculina normativa: objetividade individualista, pensamento analítico e criação vigorosa e autotranscendente. O surrealismo abriu novos caminhos aqui. Encorajou a diversidade e reconheceu a diferença sem perpetuar oposições. O que isso significava era que as mulheres não tinham que sacrificar sua experiência feminina singular assumindo uma persona masculina, nem estar vinculadas, aliás, a uma 'arte feminina' específica (Peters, 1998, p. 461).

Existem, no entanto, aproximações muito mais perceptíveis na prosa de Bombal ao surrealismo, indo além das impressões de *La Última*. Seguimos, mais especificamente, para esta outra categoria tão associada à autora.

### 3.2.1 Surrealismo

O manifesto do movimento surrealista foi publicado em 1924, dois anos após Bombal ingressar na Universidade de Sorbonne. Essa proximidade com o movimento, que “procurava algo mais real do que a realidade em si” (Gombrich, 2015), explicaria as influências presentes em toda a obra da autora.

O surrealismo detém uma característica muito interessante em comparação às outras vanguardas europeias: ele se mantém atualmente de forma ativa e organizada. Como colocado por Louis Aragon: “é impossível considerar o surrealismo sem situá-lo no seu tempo”, assim, compreendendo as influências e os contextos que rondavam a França do início da década de 1920, é possível delimitar não somente um “início”, mas também o ambiente que cercava Bombal enquanto estudava na Sorbonne. Precedente do cubismo e do futurismo, grandes figuras do surrealismo vieram do grupo Dada. Entretanto, recorro a Michel Löwy, que, ao apresentar o grupo, possibilita uma introdução que vai além do historicismo redutor da ideia de vanguarda, ao expor que:

[...] não é uma ‘escola literária francesa dos anos 1920’, mas um vasto e ambicioso movimento revolucionário poético, cultural e político, um protesto subversivo, em nome do desejo e da imaginação, contra a civilização burguesa. Internacional em seu escopo, historicamente aberto, seu objetivo era nada menos do que combinar dois dos mais altos sonhos utópicos: transformar o mundo (Marx) e mudar a vida (Rimbaud) (Löwy, 1998, p. 1).

Existe um esforço de formular um projeto filosófico surrealista, pelo francês Georges Sebbag que, nesta tentativa, identifica três princípios que alimentam o movimento:

O primeiro princípio, subjetivista, solipsista, imaterialista, prolonga as especulações de Berkeley e Fichte. Ser é perceber, ser é ser percebido. Tudo está em mim, o mundo é espírito. O segundo princípio, intuicionista, imaginista, onírico, ecoa Novalis, Schelling ou Bergson; ele enxerga no espírito uma imaginação criativa, uma intuição intelectual, um pensamento por imagens. [...] O terceiro princípio, nominalista ou linguístico, lembra-nos, com base em Berkeley, Condillac e Jean Paulhan, que não se pode pensar sem palavras, sem uma sintaxe e sem algo de lugar-comum (Sebbag, 2023, p. 13).

A partir desses princípios, percebe-se a relação essencial com as metodologias do movimento, praticadas por leitores de Baudelaire e Rimbaud, assim como com teorias de grande impacto, como as de Kant, Marx e Freud, sendo este último muito significativo a partir da psicanálise. As explorações do ambiente onírico como porta de entrada à surrealidade, justificam o uso de metodologias como a escrita automática, um regime de escrita que permite

explorar a lógica além do racional. Dessa mesma forma, a aproximação/comparação, processo de repousar imagens sobre dois termos distanciados, visando um processo de construção da semelhança entre objetos (Falleiros, 2024). Esses são alguns exemplos de ferramentas surrealistas que compõem o movimento de não conformidade à visão regida pela racionalidade, promovendo a expansão da consciência.

Uma das figuras chave do movimento surrealista é André Breton, grande magnetizador do movimento, como foi definido por Falleiros (2024, p. 98): “propôs ações, enquetes, discussões, jogos e dirigiu as principais revistas do surrealismo”. Breton era crítico em relação às narrativas românticas devido ao comprometimento do gênero com uma atitude racional, inspirada pelo positivismo (Breton, 1972). Ele criticava a falta da complexidade psicológica humana, algo que Breton e os surrealistas buscavam nas narrativas fantásticas e maravilhosas, muito presentes na infância, como nas histórias de aventuras de piratas em busca de tesouros perdidos.

Bombal já havia contado que não teve conhecimento dos “escândalos surrealistas” durante seu período na Sorbonne. Ela chegou a conhecer Paul Valéry, como relatou em seu testemunho e, somente anos mais tarde conheceu Breton, nos Estados Unidos:

Todas essas coisas eram distantes aos alunos, sabe, totalmente distantes... a gente não dava a mínima, a gente se importava com os textos (tom de doutorado) mais nada... Nem tudo moderno. Só conheci Breton e outros artistas modernos nos Estados Unidos (Bombal, 2023, p. 278).

Sendo assim, ela nunca participou ativamente de qualquer grupo surrealista, mas o ambiente argentino que vivia era muito conectado às influências europeias e surrealistas, como Lorca. Também compartilhava muitas das leituras da agenda surrealista, o que somava características literárias à sua prosa. Em uma entrevista realizada em 1977 para o *The American Hispanist*, Bombal foi indagada sobre sua técnica narrativa e respondeu que era uma prosa surrealista e poética. Ela também comentou sobre suas novelas:

Minha técnica narrativa? Eu a classificaria como prosa surrealista e prosa poética. Meus romances? Da história das ‘sombras’ do coração; e do nosso gozo da natureza, que é mistério e milagre. Também às vezes, da história de uma busca hesitante e ansiosa pelo que chamamos de ‘além’ (Bombal, 2020, p. 370).

A prosa surrealista é essencialmente poética, sendo um dos pilares do surrealismo a própria poesia, sua escrita em conjunto da produção de imagens, por ser de uma “qualidade intrínseca do real”, nas palavras de Girard (2022, p. 25), “aos prazeres da poesia, tal como se

manifesta em um momento inesperado do real, quando este se abre para um florescimento de significações induzidas pelo desejo, mas que ofusca habitualmente a mediocridade dos dias”. Autores como Robert Desnos, Antonin Artaud, Philippe Soupault, Dora Maar exploram a potencialidade característica da prosa surrealista, assim como María Luisa Bombal. Não somente o dilema entre o sonho e o estar acordado da protagonista de *La Última*, mas todo o conjunto da procura e do prazer, que também orienta um sentido revolucionário pela escrita subversiva do toque feminino. Até mesmo o final, aparentemente tão doloroso pela mediocridade dos dias contados à protagonista, evoca o manuseio do surrealismo com os procedimentos e os prazeres da poesia presentes no tedioso, além da busca do sagrado nos objetos do cotidiano (Leiris, 2017). São todas essas imagens despertadas ao leitor, orientadas pela prosa, comum também aos escritos de seus contos, que dão continuidade à busca pelos segretos e sagrados.

### 3.3 O Segredo

A edição brasileira da Difel de *A Última Névoa* possui a mesma característica das edições originais chilenas da editora Nascimento. Os cinco contos de Bombal são apresentados após a novela: *A Árvore*, que conta a história de Brígida, uma menina com tamanha falta de “inteligência” que nenhum homem quer casar-se com ela; *Tranças*, onde explora uma temática muito recorrente em suas protagonistas, as relações de seus cabelos em conjunto aos dramas pessoais; *As Ilhas Novas* e *O Segredo*, uma aventura contada por um narrador conhecedor de “segredos pequenos e mágicos”. Este último é um conto muito importante para Bombal, que se queixava da falta de menções e materiais sobre ele, pois “ninguém o compreendeu”. Sua queixa foi ouvida tanto por Lucia Guerra quanto por outros pesquisadores que se propuseram a analisar a obra, aparentemente tão curta, mas de grande intensidade (característica compartilhada com seus outros trabalhos). A partir desse movimento, desenvolve-se a hipótese de que o afastamento do conto em seu repertório se deve à temática mais abstrata e sem a presença de uma protagonista feminina inserida em conflitos sociais, dificultando a narrativa totalizadora da temática das obras de Bombal (Cortés, 1987; Guerra, 1987).

Inspirada nas histórias de pirata que a autora lia quando era pequena, o protagonista de *O Segredo* conhece todas as maravilhas coloridas do mar, as esponjas, os corais, as plantas, as algas, as actínias. Porém, pretende contar apenas sobre “um estranho, ignorado fato” ocorrido em um barco pirata que havia sido absorvido pela água e continuou as viagens submerso no oceano. O narrador conta como aos poucos a tripulação ia percebendo a situação. Primeiro, não

conseguiam identificar o mar ao apontar a luneta, e depois percebiam que não havia vento, nem céu nem estrelas. O tripulante Chico e *El Terrible*, já convencidos do acidente, tentam mostrar ao Capitão sem aborrecê-lo ou infringir alguma Lei de Pirata:

—Chico, diga-me, você deve saber... Onde você acha que estamos?

— Exatamente onde o senhor pensa que estamos, meu Capitão — responde o rapaz respeitosamente.

— Pois a um bilhão de pés sob o mar, caramba! — explode o velho Pirata numa de suas famosas, estrepitosas gargalhas, que corta subitamente, quase pela raiz. Porque aquilo que quis ser uma gargalhada ressoou como um terrível gemido, clamor de aflição de alguém que dentro de seu próprio peito estivesse usurpando seu riso e seu sentir; de alguém desesperado e ardendo em desejo de algo que sabe irremissivelmente perdido (Bombal, 1985, p. 80).

Quatro anos antes de publicar *Lo Secreto*, Bombal publicou uma crônica poética na revista portenha *Saber Vivir* intitulada *Mar, cielo y tierra*. A primeira parte desta obra é a mesma que *Lo Secreto*, onde o narrador conta sobre seu conhecimento sobre as grandes águas. Entretanto, o leitor não é conduzido à história dos piratas, mas mantido na prosa descritiva sobre as maravilhas de uma natureza pouco habitada, o que torna os relatos do explorador mais preciosos ainda, pois ele passeia pelo mar, terra e encerra com o céu. Assim como suas outras crônicas, não há tradução para o português, o que dificulta ainda mais seu acesso. Mesmo com o grande esforço do Ministério da Cultura Chileno para digitalizar a obra de Bombal e distribuí-la gratuitamente em formato de *e-books*, suas crônicas são menos populares em comparação aos contos.

Com este caso de Bombal, é possível perceber a dificuldade de induzir algumas obras em unidades categóricas e, em vez de essa dificuldade resultar na superação da prática, obras são extraviadas por não se adequarem a uma ordem totalizante, mesmo que estejam completamente em consonância com a identidade estilística da autora, mantendo também a presença da morte, assim como em diversas outras de suas obras.

Para compreender a relação de identidade estilística em relação ao repertório específico do artista ou da obra, recorro ao exemplo que Gell ao abordar estilo e cultura:

Guernica é um exemplo do ‘estilo do Picasso’ (e não do ‘estilo de Guernica’), uma vez que essa pintura está coerente relacionada a outras pinturas de Picasso, as quais estão, por sua vez, relacionadas a outras – portanto, todos os Picasso estão fundamentalmente ligados uns aos outros. Essa é uma das razões pelas quais Picasso é tão estimado; por mais que sua maneira de pintar se transforme, ele mantém uma identidade estilístíssima consistente, embora seja difícil defini-la (Gell, 2018, p. 245).

Expondo mais uma vez essa relação tensionada entre as análises críticas nos discursos de Bombal, frequentemente referindo-se amplamente a essas figuras como “os críticos”, a autora muitas vezes é interpretada como rancorosa, devido à falta de reconhecimento ou à má compreensão de suas intenções ao produzir suas obras.

## 4 APÓS PUBLICAÇÕES

*Me comparam com Rimbaud e me sinto muito  
lisonjeada, mas me comparam com a parte ruim,  
porque Rimbaud escreveu e depois plaaf!  
Desapareceu.  
María Luisa Bombal, [1979]2023.*

Aqui, retorno a Rulfo, frequentemente colocado ao lado de Bombal nas mais diversas análises, seja pelas características vanguardistas que influenciaram uma geração de artistas, seja por compartilharem a específica posição de escritores que publicaram uma ou mais obras de grande sucesso e importância e “desapareceram”. Não é necessário ir muito longe para perceber que a ideia de desaparecimento não é tão dramática quanto parece. Bem diferente do caso de Antoine de Saint-Exupéry, Rulfo e Bombal não são artistas trágicos que tiveram sua produção artística interrompida devido ao falecimento repentino. Me parecia também muito inviável que estes artistas não produziram ao longo do tempo; o fazer arte não está necessariamente atribuído ao ato de publicação, pois, como já visto, este possui suas peculiaridades e necessidades próprias de ajuste aos modelos editoriais.

A partir dessa relação tão específica que se desenvolve com os artistas em relação às suas obras, retomo o debate proposto por Gell (2018) sobre a falta de esforços anteriores, como rascunhos e outras reminiscências. Adicionando também tudo aquilo que o artista produz, mas não publica, a ideia de obras completas torna-se, no mínimo, idealizada.

Rulfo declarou com muita clareza: “Tenho escrito bastante. Mas sucede que não tenho estado muito de acordo com as coisas que escrevo”, em uma entrevista que foi intitulada *Ruan Rulfo: retrato de um ex-novelistas*, de Ernesto Parra (1983). Bombal sempre manifestou que não havia deixado de escrever, mas passava por uma dificuldade para terminar seus trabalhos – algo que a deprimia muito. Em uma entrevista, de 1975, para a Revista *Qué Pasa*, ela trata justamente sobre o ato de publicar, não sendo este um sinônimo do ofício do escritor:

Desde luego no publicar no significa no escribir o haber dejado de cultivar el oficio de escribir. Yo he seguido escribiendo siempre. Pero por el concepto que tengo del escritor, por el respecto que me inspira escribir, y por este desesperado deseo de perfección, no he vivido pensado en publicar sino em crear (Bombal, 1979. p. 360).

Ou seja, está longe de ser um caso de artistas que abdicaram do ofício de escritor, como “ex-novelistas” reforçam as noções discutidas por Gell ao tratar das obras completas. Nesta mesma revista, descrevem Bombal como uma escritora “eternamente insatisfeita do seu próprio esforço” (Bombal, 2023, p. 359). Ao estudar um artista a partir de fragmentos percebe-se que uma obra finalizada e publicada não é uma totalidade, mas sim uma combinação do que anteriormente já foram rascunhos, ideias abandonadas, esqueletos e inúmeras versões de um só trabalho. Seria possível considerar essa variedade de fragmentos como um sistema de sinais e de signos reconhecíveis de Bombal? Não se encontra tão facilmente manuscritos das obras da autora como se pode encontrar digitalmente de outros autores, sendo difícil mapear os caminhos anteriores a publicação. Por isso, é importante considerar uma obra não finalizada na pesquisa. Pensando que um sistema de sinais é essencialmente um sistema social, uma variedade posicionada na história e com produção de sentidos, este tipo de material mesmo que não esteja presente no índice das *Obras Completas*, se torna crucial na pesquisa.

#### **4.1 A disputa entre um homem e Deus**

Sempre que perguntada sobre possíveis futuros livros, Bombal respondia que estava escrevendo. Em 1971, afirmou que era muito supersticiosa e, que, mesmo tendo três livros iniciados, não os anunciaria: “[...] uma vez que eu os anuncio não consigo continuar e me cansam os retornos.” (Bombal, 2018). Mesmo com esta superstição, que levava muito a sério, Bombal compartilhou algumas temáticas de uma obra específica que estava desenvolvendo.

Algumas destas informações foram oferecidas em uma entrevista radiofônica, a única gravação de Bombal que se tem conhecimento. A entrevista inicia com a autora sendo indagada sobre sua carreira, que ela tem a esperança que “continue sendo”, desejando conseguir encerrar a obra que estava trabalhando. Ao ser perguntada sobre a temática deste trabalho, ela responde:

É muito difícil de explicar, é um assunto tirado da Bíblia. Há muitos escritores que foram inspirados pela Bíblia, mas muito poucos escreveram sobre esse assunto. Foram apenas interpretações, no meu caso ousou dizer que não interpreto nem invento, sei o que aconteceu entre este homem e Deus (OECH, 2011).

Em menos de dez minutos de entrevista, Bombal conversa sobre sua infância, momentos felizes do passado, seu signo e outros assuntos, mas, antes de encerrar, a entrevistadora tenta novamente, pede mais informações sobre o novo trabalho de Bombal, seria do Antigo

Testamento, do Novo? Qual era o protagonista? A resposta condiz com suas superstições, sendo o mais curta possível:

Do Antigo Testamento, do Gênesis. [O protagonista] Não quero dizer. Só posso dizer que, durante anos, isso me atormentou, me fez deixar de lado outros dois livros inacabados, me incita a me manter acordado quer ser dito primeiro. Às vezes acordo e o vejo sentado ao pé da minha cama imóvel e triste como uma reprovação (OECH, 2011).

Bombal manteve a escrita deste trabalho por muitos anos. Em 1977, ela menciona a irmã que está tentando terminar um livro. Em uma entrevista dada em 1978, demonstra ainda entusiasmo com a temática desta obra:

Tenho um romance que será 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 o que ele fez foi por amor (Bombal, 1986, s.p).

Sendo essa a última vez que se referiu à obra, seu manuscrito era guardado em um baú que Bombal manteve por muitos anos. Ao falar desse baú para Lúcia Guerra, ela o descreveu como seu “cofre de piratas”, onde guardava todos seus tesouros. Dentre eles, cartas de escritores, desenhos que havia feito de García Lorca e o manuscrito inacabado de um romance sobre Caim e Abel, sobre a disputa entre um homem e Deus (Guerra, 2023, p. 39).

Pouco se sabe sobre o paradeiro desse baú. Após a morte de María Luisa, ficou sob a responsabilidade de Carlos Bombal para ser entregue à filha Brigitte, no entanto, ela nunca viajou ao Chile, não compareceu à cerimônia do funeral e nem reivindicou os objetos de sua mãe. Assim como a embarcação de *O Secreto*, sua caixa de piratas parece mais um objeto naufragado, em que, mesmo mapeando sua busca, não o encontro como totalidade. Não exclusivos do campo em Buenos Aires, me deparo novamente com estes desencontros, brechas e vazios, sendo necessário terminar onde o agora inicia (Carson, 2022) e reconhecer os desertos (Levi-Strauss, 1996).

## 5 PRÁTICAS SURREALISTAS

As práticas surrealistas orientaram diversos caminhos desta pesquisa. São denominadas dessa maneira por contemplarem metodologias comuns à montagem e à aproximação. Um exemplo disso é o material produzido após o retorno de campo, intitulado *A Procura de María Luisa Bombal*, uma experimentação que movimenta os registros de fotografias e escritos desse período. O resultado tornou-se um livreto, encadernado à mão com fio vermelho, abrindo caminho para a noção de que os fragmentos não seriam um acessório, mas o corpo desta pesquisa.

Sendo também uma forma de lidar com o efeito etnográfico (Strathern, 2014), não apenas pelo reajuste das ideias e narrativas da experiência de campo que foram feitas no material gráfico, mas no todo de uma pesquisa que se propõe a trabalhar com uma artista surrealista. Evitando ao máximo analisar essas obras e tentar traduzi-las apenas à análise crítica, uma vez que Bombal demonstrou inúmeras vezes descontentamento com esse tipo de leitura. Se a prosa dessa artista é surrealista, me propus a pensar com o surrealismo, praticando-o como metodologia e não apenas teoria.

Através de procedimentos principais do pensamento surrealista, como automatismo e *colagismo*, essa aproximação de imagens anteriormente dispersas e não (necessariamente) relacionadas produz um efeito muito interessante, pois não condiz com a ideia de continuidade temporal. Dada a dificuldade de mapear a origem de cada fragmento imagético presente em uma colagem e a multiplicidade autoral da prática – seja por uma *collage* feita a muitas mãos, ou pela soma de todos os materiais oriundo dos mais diversos artistas – elucida a máxima surrealista de que a poesia não deve ser individual, mas coletiva. Tudo isso amarrado à imagem surrealista, que Sebbag (2023, p. 477) caracteriza como “evocativas do surreal e percursoras da duração, não são nada mais que imagens mediadoras” e “configuram uma matéria mental ou verbal colocada entre o espírito e a duração”.

### 5.1 A Procura de María Luisa Bombal

*Eu não posso esquecer! E se chegar a esquecer,  
como faria para viver?*

*A Última Névoa – María Luisa Bombal, 1985.*

A *Procura* é um livreto de doze páginas, contendo escritos, fotografias e outras pequenezas encontradas durante a experiência de campo em Buenos Aires, encadernado à mão em fio vermelho. Não foi uma produção planejada, mas o resultado da frustração a que me referi anteriormente. Eu estava na cidade buscando a presença de María Luisa Bombal em meio a nomes e rostos, livrarias e sebos, que não possuíam seus exemplares. Enquanto eu encontrava seus colegas, amigos e seu primeiro marido, o nome dela só parecia estar escrito no meu diário de campo. E como eu poderia registrar uma falta?

Estava totalmente equipada, buscando capturar sua presença. A intenção de cada fotografia, no geral, era o registro, porém com variações dependendo da natureza da câmera utilizada, digital ou analógica. Usei um modelo da *Yashica MD 135* e uma Polaroid *Instax*, ambas com o funcionamento *point and shoot* (apontar e disparar). Utilizava essas câmeras quando tinha maior liberdade de experimentação, pois podia me surpreender com o resultado, uma vez que reveladas e, também, pela praticidade de fotografar enquanto caminhava. Entretanto, recorria aos registros digitais quando havia necessidade de garantir que certos elementos estariam na foto da maneira que eu gostaria, ou seja, uma liberdade técnica de configuração da câmera, explorando, assim, as temporalidades tão distintas que as técnicas digital e analógica podem proporcionar. Na Imagem 2 são exemplos de uma fotografia feita com a câmera *Nikon D3400*, combinada com outra realizada na analógica.

A prática da fotografia analógica em trabalhos de campos já se tornou frequente. Eu e a *Yashica MD 135* nos damos muito bem, pois ela acompanha o meu caminhar e há um dinamismo na configuração automática, além da confiança que tenho dos resultados desse instrumento. É possível pensar, em termos de uma distribuição minha em campo através da máquina, que existe essa extensão do corpo ao utilizar a fotografia, que se combina com as outras grafias desenvolvidas em campo.

Me encaminhei à Biblioteca Nacional Mariano Moreno e, finalmente, fui apresentada ao *Obras Completas*. Assim, pude acessar o testemunho autobiográfico de Bombal, foi um encontro intenso, pois diversas das perguntas que eu tinha foram respondidas. Sua relação com o feminismo, o surrealismo e, principalmente, com seus colegas tão famosos em Buenos Aires. Passei a tarde inteira de um dia chuvoso conhecendo Bombal por suas próprias palavras. Após esse encontro, retomei energia para buscá-la pela cidade, mesmo com muita experiência em garimpar nos sebos e enviar todos os e-mails possíveis, não fui bem-sucedida. Restando a escrita de um ensaio sobre esta experiência de viagem.

Assim, não conseguia evitar de sentir que o retorno é penoso, devido à impressão de que nada havia sido encontrado, muito menos registrado. Isso me levou a um processo de

reestruturação da pesquisa, com muito cuidado para não mudar de tema – não me interessava uma análise referente aos motivos deste esquecimento e, inclusive, já havia sido realizada por Kahmann (2018). Nesse mesmo período, o laboratório fotográfico entregou os negativos revelados e, quando os vejo, percebo que não havia retornado de mãos vazias.

### 5.1.1 Fotografar, esquecer e revelar

Através da fotografia, era como se eu estivesse caçando uma assombração, essa presença fantasmagórica da minha interlocutora naqueles espaços. Digo fantasmagórica, pois não havia, de forma oficial, seu nome e muito menos seu rosto nessas paisagens, mas sua ausência era gritante naquele material. Isso também dialoga com a ideia de *imagem fantasma* de Guibert, ao tratar do único retrato que sua mãe lhe permitiu tirar, mas que, devido às decorrências do processo de revelação do negativo, saiu completamente em branco. Assim, a fotografia como objeto material nunca existiu, mas existe a escrita sobre ela, o texto como “desespero da imagem [...] é pior do que uma imagem desfocada ou velada: uma imagem fantasma” (Guibert, 2023, p. 27).

Similar à noção de imagens elaborada por Hans Belting, tematizadas como exógenas e endógenas:

As imagens exógenas são aquelas que estão fora do corpo e que são vistas sobre paredes, telas e objetos, são as que repousam sobre corpos mediais artificiais, enquanto as imagens endógenas são aquelas que habitam os corpos, como os sonhos noturnos, os devaneios diurnos (*Tagträume*), as recordações e as futurasções (Helmaier; Baitello Junior, 2019, p. 144-145).

Por isso, a sensação ao receber os negativos do laboratório equivale ao retorno do campo e ao dilema de registrar a falta. Ocorre uma interposição entre as imagens vividas e sonhadas de Buenos Aires, do que estava fora do corpo e do que habitava. A Imagem 2, por exemplo, expõe dois contextos com temas gravitacionais relacionados a Bombal, explorados para buscá-la de alguma forma. No Museo Xul Solar, é possível encontrar tantas referências de um artista visual surrealista argentino, também agraciado por uma bela declaração de Jorge Luis Borges e estantes que quase sempre são separadas por gêneros, que foram examinadas à exaustão, pois os livros de Bombal são tão curtinhos que facilmente se perdem entre as grandes lombadas.

**Imagem 2** – Páginas de A Procura de María Luisa Bombal



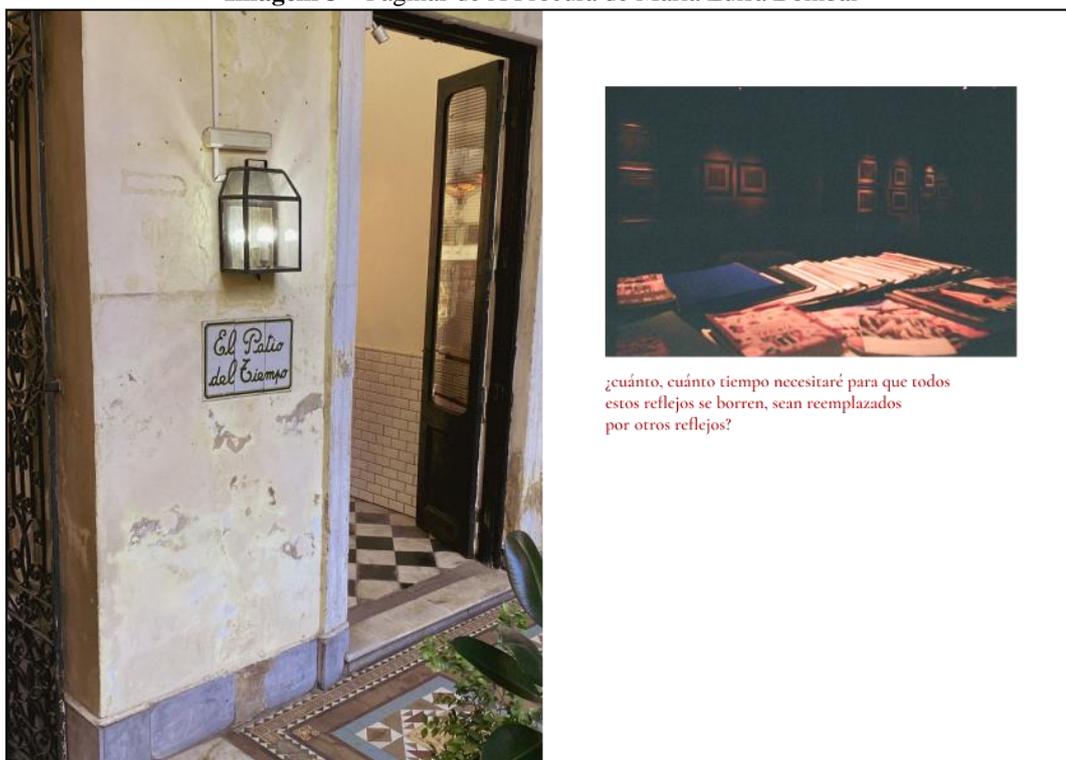
Fonte: Acervo pessoal (2023).

Em conjunto com a primeira leitura de *La Última Niebla*, encontro outra narrativa sobre procura, nesse caso, a da protagonista pelo seu amante. A partir de uma metodologia similar a do historiador da arte Aby Warburg, em *Atlas Mnemosyne*<sup>5</sup>, utilizo a mesa de montagem para distribuir esse material feito e recolhido em campo, fotos e escritos, e até mesmo folhas secas que encontrei durante o caminhar. Inicialmente, disponho nas pranchas as imagens para depois realizar a justaposição com os escritos do diário de campo e com as passagens de *La Última*.

---

<sup>5</sup> Existe um site organizado pelo *Warburg Institute* onde é possível explorar a diversas pranchas de montagem do Atlas. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition>.

**Imagem 3** – Páginas de A Procura de María Luisa Bombal



Fonte: Acervo pessoal (2023).

As imagens não necessitavam de um apoio textual, servindo como meras acompanhantes da escrita. Elas possuíam espaço e agência exclusivos da experiência etnográfica. Como colocado por Etienne Samain:

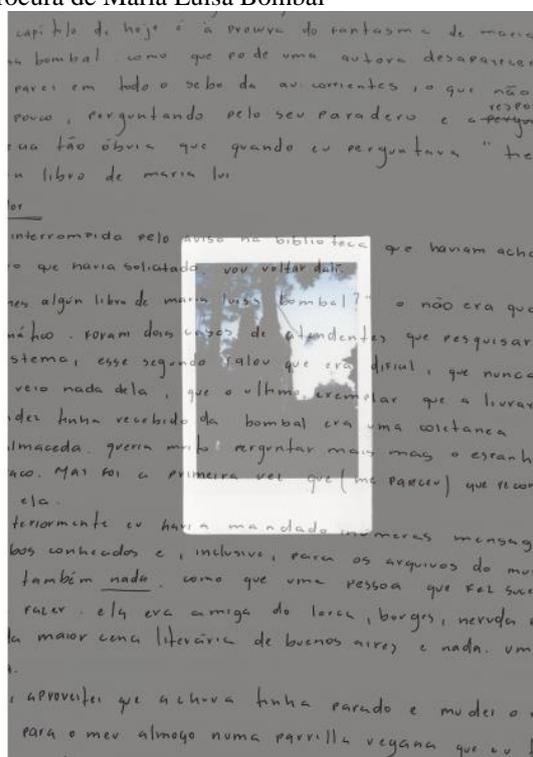
as imagens não são meros ‘objetos’, nem apenas cortes no tempo e golpes no espaço. São ‘atos’, memórias, questionamentos e, até [...] visões e prefigurações. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam (Samain, 2011, p. 40).

O potencial fotográfico pode ser explorado de inúmeras formas. Destaco a discussão sobre o apelo das fotos, quase como sinônimo de registro, que foi trabalhado por Susan Sontag no ensaio *Na Caverna de Platão*. Sontag (2004) desenvolve a ideia que, ao colecionar fotos, é possível colecionar o mundo, entendendo a fotografia além da sua materialidade física, limitada apenas à representação daquele contexto capturado pelo registro fotográfico, mas como um fragmento do mundo. A autora considera, neste ensaio e em diversos outros que formam a coletânea *Sobre Fotografia*, a característica de testemunho que a fotografia carrega, tornando a câmera um companheiro praticamente essencial ao viajante, pois comprova sua viagem. Justamente por isso, existe a possibilidade de as fotos realizadas em campo serem percebidas como registro da falta, em conjunto com o processo da experiência fotográfica. Desde o ato do

clique, “[...] dotado dos direitos mais categóricos - interferir, invadir ou ignorar, não importa o que estiver acontecendo” (Sontag, 2004, p. 21).

Este movimento também pode ser compreendido a partir de André Breton, no próprio manifesto do movimento Surrealista, sobre o valor do momento em que a imagem foi obtida: “[a] uma luz específica tivesse surgido, a luz da imagem, à qual somos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da faísca obtida; é, portanto, uma função da diferença de potencial entre os dois condutores” (Breton, 1972, p. 37). A constelação dessas imagens associadas é uma abordagem surrealista oriunda da prática *colagista* do movimento.

**Imagem 4** – Páginas de A Procura de María Luisa Bombal



Fonte: Acervo pessoal (2023).

Tratando da materialidade, tão presente desde a procura dos livros físicos em campo até a prática analógica, que percorre um caminho essencialmente corpóreo. Partindo do manuseio dessas múltiplas grafias (Kofes; Manica, 2015) que compõem a prática etnográfica, agrupando as “nossas práticas, mas também a de tantos outros não-nós” (Ribeiro, 2020, p. 284). Retornando a Belting e à ideia de que “o corpo é o lugar para a projeção e recepção das imagens”:

Seu repertório de imagens já existentes se evidencia no sonho de forma mais expressiva. Mas também as imagens no estado de vigília não surgem apenas por meio de uma recepção passiva exterior. Elas vão de encontro com uma memória de imagens

próprias, que continuamente se ‘intrometem’ à visão (Belting, *apud* Helmaier; Baitello Junior, 2019, p. 144).

A aproximação dessas fotografias e objetos imagéticos, coletados a partir de coincidências, eventos improváveis e sem uma linha temporal comprometida à linearidade, compõem uma “magnetização de durações”, no surrealismo, compreendida como *acaso objetivo* (Sebbag, 2023, p. 408). No entanto, mesmo que o *acaso objetivo* esteja associado a uma automaticidade combinada à eventualidade, o autor-artista não o aguarda passivamente. É a partir da experiência da cidade e do olhar atento à procura dessas imagens que foram perseguidas. Ou seja, a produção desse material se dá essencialmente por um acaso ocorrido em campo, mas que só seria vivenciado pelas particularidades da experiência da procura.

Pensando na materialidade essencial da produção e apresentação do livreto e no desafio de traduzi-la para o texto, produzimos um vídeo que exhibe o folheio dessas páginas. Essa solução permite ao leitor visualizar o livreto e se aproximar da experiência de manuseá-lo, captando inclusive o som das páginas, que varia conforme a textura dos papéis utilizados. O vídeo pode ser acessado através do *QR-Code*<sup>6</sup> abaixo.



### 5.1.2 O viver depois de esquecer

Existe um dilema essencialmente erótico, discutido em *Fedro*, no qual Sócrates dialoga sobre o texto de Lísias referente à posição do amante ao ser controlado por Eros. Eles discutem sobre o desejo do amado em permanecer congelado no tempo, mantendo assim todas as qualidades que o tornaram atraente ao amante. Retomo este recorte, pois Eros está presente em diversas camadas teóricas desta pesquisa. Desde o amante de *La Última*, que parece estar congelado no tempo durante toda a narrativa – primeiro nas memórias da protagonista e depois quase que literalmente, devido seu estado de morte. Existe Bombal, falecida em corpo, mas

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://youtu.be/0E1IcUs4mic>.

que, talvez por não me caber um papel de amante, a sua existência é completamente suscetível a transformações, mesmo não estando mais fisicamente presente.

Carson (2022) realiza uma intervenção encantadora ao trabalhar esse diálogo, adicionando uma terceira camada à busca, a do leitor de *Fedro* pelo próprio Eros: “Se você entrar no Fedro com a intenção de capturar Eros, você com certeza cairá em ilusão. Ele nunca olha para você do mesmo lugar onde você o olha. Algo se move no espaço entre esses dois lugares. Isso é o que existe de mais erótico em Eros” (Carson, 2022, p. 235). Essa é uma característica muito própria de Carson: posicionar o leitor como um agente ativo de uma obra. A obra não existe apenas estaticamente e o leitor é uma mera consequência eventual. *La Última* não é apenas uma obra erótica por narrar cenas de desejo e prazer, mas por sua escrita erótica através do “jogo de imaginação evocado no espaço entre você e o seu objeto de conhecimento” (Carson, 2022, p. 159).

Explorar *La Última*, afastando-a da ideia de objeto acessório e categórico que compõem Bombal, possibilitou a compreensão do aspecto erótico da procura, ou melhor, da captura. Transformar a narrativa da pesquisa de um cerne erótico, aproximando-a de sua obra, foi possível apenas por meio da mesma metodologia presente em sua prosa. Se não foi possível capturar Bombal durante a procura, é através do encontro dos vestígios e com o auxílio da prática *colagista* que consegui reuni-los. Inclusive, Fernando Freitas Fuão situa a *collage* como uma trajetória amorosa (2014, p. 82), devido às suas características essenciais de “indefinição, amorosidade que não tem fim, geração, movimento, eternidade”. Similar a todo movimento apontado por Carson, presente no leitor e no escritor ao percorrer os contornos dos espaços:

Que você ama, cujas inconsistências fazem a mente entrar em movimento. E ali está Eros, um realista nervoso dentro desse território sentimental, que age por amor ao paradoxo, ou seja, guarda o objeto amado fora de vista em um mistério, em um ponto cego onde o objeto pode flutuar conhecido e desconhecido, real e possível, próximo e distante, desejado e atraindo você para perto (Carson, 2022, p. 159).

Compartilho da dúvida da protagonista de *La Última*: como viver após o esquecer? Sendo impossível manter o amante congelado no tempo, quais são os efeitos após o contato com Eros, passado o estado de loucura comum às emoções da paixão erótica, que deixam o amante “mais doente do que munido de bom senso” (Platão, 2016, p. 80)? Sócrates discute com Fedro que esse estado de loucura, em uma dimensão específica, é dádiva dos deuses, pois possibilita a transformação de diversas práticas, de curandeiros, sacerdotes, profetas, poetas a filósofos. Sendo esta a resposta socrática ao dilema temporal: esse estado de loucura, intrinsecamente relacionado ao “agora”, pode levar o sujeito a acessar e transformar sua

realidade. Ou seja, não pensemos no depois, mas assimilemos o “agora”, de forma que prolongue a transformação do sujeito pelo controle de Eros (Carson, 2022, p. 218).

A possibilidade de ressignificar esses espaços, comuns aos poetas e aos amantes, transpassa os leitores. O viver depois de esquecer é caracterizado pela ressignificação da relação desses fragmentos distribuídos e mantidos nos mais diversos formatos, e transformados nas produções de sentido.

### ***5.2 Detalles nuevos le dan un sugestivo aire antiguo***

Existe uma fotografia de Bombal pouco circulada. São comuns seus retratos mais profissionais, tirados em sua juventude, um hábito corriqueiro para as mulheres artistas. Porém, o que me encanta nessa imagem é a intimidade: uma María Luisa de sessenta e nove anos, sentada e vestida confortavelmente, e a sensação de que, por muita sorte, o rosto dela saiu na fotografia. Como que por um alívio, ainda que seja um fragmento, eu possa ter a sensação de que a vejo por inteiro, que também se deve ao conjunto da ambientação de sua sala – onde ela está sentada, há a textura da cortina, o vaso da plantinha e os pires dispostos na mesa de centro. É uma proximidade assustadora, para mim, encontrar uma foto como essa, muito similar ao choque de ter encontrado um áudio e escutado sua voz pela primeira vez.

**Imagem 5** – María Luisa Bombal em 1979



Fonte: Autor não identificado<sup>7</sup> (1979).

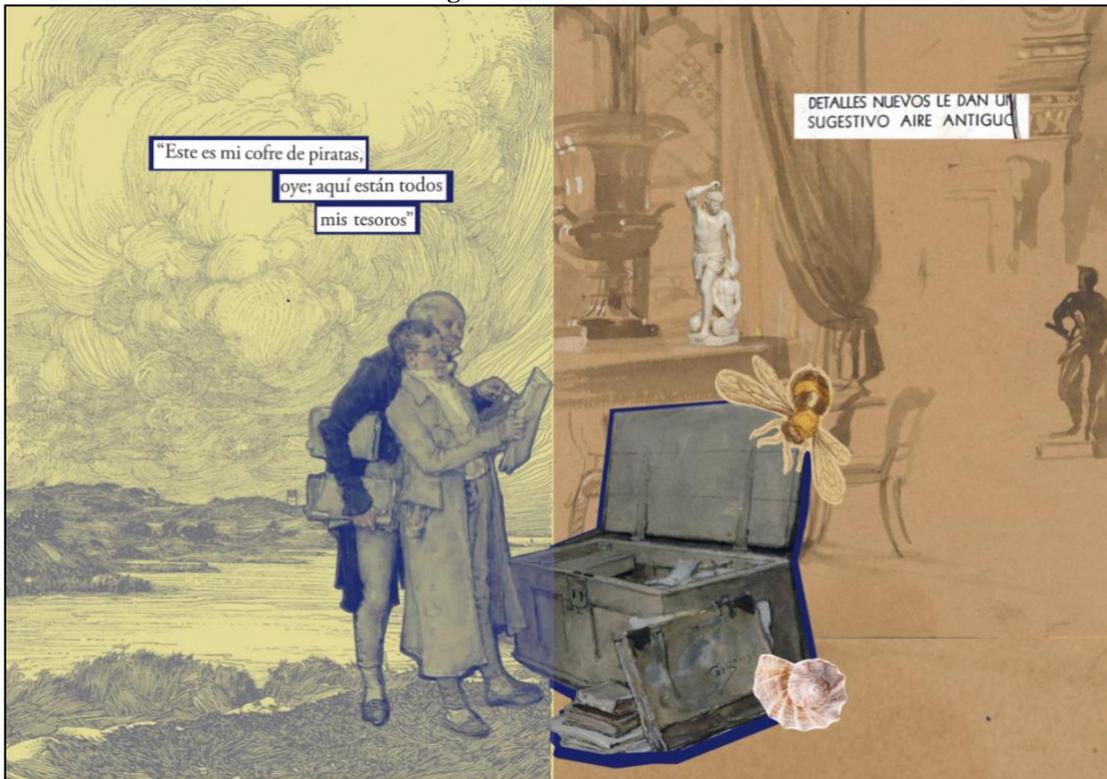
<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-623265.html>.

Ambos os materiais foram encontrados no acervo digital da Biblioteca Nacional do Chile, que é formado principalmente por cópias de manchetes e matérias que referenciam Bombal. Também existem muitas cartas endereçadas à autora, de outros acervos, e não há nenhum outro material em áudio ou fotografia semelhante a este.

Estes encontros vão se somando ao longo da pesquisa, de forma que, um ano depois de Buenos Aires, o espaço em branco da folha que recebia esses fragmentos diminui consideravelmente. Nos tempos em que a escrita desta monografia estava começando a mostrar os caminhos de encerramento, percebo que a finalização do arquivo não significaria o mesmo para a assombração que a acompanha, ou melhor, que me acompanha. Os sonhos ainda eram presentes durante a noite, enquanto outras *perseguições* se faziam durante o dia. Em uma ida ao sebo, eu estava procurando revistas para usar em colagens e encontrei uma revista grossa, antiga e plastificada, com a capa de um vestido de noiva desenhado. Aparentemente, tratava-se de uma revista feminina antiga, não dei muita atenção aos detalhes de contextualização desse exemplar porque o que me chamou atenção foi o vão deixado pelas traças que se alimentaram daquele material. Algo essencial para que eu não tenha receio de recortar e manusear materiais antigos: se eles estão em ótimo estado acabam na minha estante, mas, se mostram marcas de manuseio e um potencial perigo à minha coleção, eles passam a frequentar uma caixinha cheia de papéis para colagens. Mais tarde, ao folhear, percebo que se trata de uma revista feminina argentina do ano de 1934, mesmo ano que Bombal publicava *La Última* em Buenos Aires.

Me parecia insustentável a ideia de que esse objeto encontrado não seria implementado na pesquisa, mesmo que não de uma maneira convencionalmente analítica. Dessa forma, reuni-o em conjunto com outros fragmentos imagéticos que havia colecionado durante este ano de jornada. O formato que encontrei para reunir essas colagens foi em *zine*, muito utilizado em revistas independentes, sem um formato editorial estritamente definido, justamente por seu baixo custo. Para encadernar uma *zine* (da maneira mais comum), é necessário apenas dobrar uma folha de qualquer tamanho ao meio e realizar um corte no interior, facilitando o custo de produção. Somado à possibilidade de dobrar e redobrar em outros formatos, modificando a ordem das páginas de acordo com cada manuseio. A atenção ao folhear foi notada ao longo das experiências que obtive em apresentações desses materiais gráficos em diferentes toques e olhares (V Encontro Discente do PPGAS/UFRGS; VII Congresso ALA e 34ª Reunião de Antropologia), em que os materiais sempre se tornavam diferentes a mim do que a montagem inicial.

Imagem 6 – Cofre de Piratas



Fonte: Acervo pessoal (2023).

Imagem 7 – Cuando mueren los sueños e Buenos Aires



Fonte: Acervo pessoal (2023).

Imagem 8 – Mosaico de Manchetes



Fonte: Acervo pessoal (2023).

Com o mesmo desafio do livreto, também produzimos um vídeo com o folheio e as dobraduras da zine, disponibilizados no QR-Code<sup>8</sup> abaixo.



<sup>8</sup> Disponível em: <https://youtu.be/mbwnQW8IDQO>.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O meu encantamento com a leitura geralmente está associado à intensidade de transformação que ela me possibilita. Nesse ano em que estive estudando e lendo Bombal de maneira tão aproximada, me parecia impossível não ser afetada por sua obra e, por consequência, minha pesquisa foi transformada da mesma maneira. Através do campo que despertou a abordagem de fragmentação e distribuição de uma vida e de obras artísticas, assim como as leituras de suas obras ressoam com as narrativas desejadas como metodologia, em conjunto com as palavras da própria María Luisa, construindo o *logos* temático de suas perseguições. Desde as trajetórias de sua vida, discussões sobre o tempo, morte, ofício do escritor e a própria ideia de procura.

Inicialmente, me parecia mais contraintuitivo mobilizar a literatura com as imagens dessas múltiplas grafias, e eu não poderia estar mais equivocada. A leitura de Bombal me causa uma culminância de imagens e sensações, por isso, *O Segredo* se tornou uma leitura tão paradigmática da pesquisa. Em poucas páginas e com uma prosa riquíssima, ela produziu mais imagens do que assisto em alguns filmes. Para uma pessoa que não estava muito próxima do movimento surrealista como grupo, ela invoca toda a filosofia dessa prosa de maneira admirável, tornando, assim, a produção da multiplicidade uma decorrência muito instintiva e, ao mesmo tempo, casual, não planejada nos inícios da pesquisa.

Sempre retorno às palavras da minha colega: “Ela não é Neruda”. Anteriormente, me pareceria uma sentença, como se houvesse apenas dois caminhos possíveis para Bombal, a entrada definitiva e prestigiosa ao cânone ou uma existência extraviada. Porém, neste ano de pesquisa e exposição dos materiais em Grupos de Trabalho, percebi mais claramente que o caminho poderia ser menos condensado e mais ramificado. Aproximar os escândalos e as narrativas sensacionalistas, antes imaginados como meras cismas à figura de Bombal, foi uma dessas maneiras, não a fim de explicá-las, mas compreendê-la fora do paradigma de que exista uma figura única a ser encontrada e pesquisada, mas sim constelações de reapresentações constituindo um sistema expressivo.

A Bombal que conheci em março de 2024 completamente fugidia, de forma que parecia possível capturá-la somente através da associação direta a três categorias, sendo reflexo dos posicionamentos que ela estava inserida. Existiu a Bombal dos anos 1920, que escreveu e participou ativamente de vanguardas, tal qual aquela que exercia ainda o “ofício do escritor”, mas que não publicava como antigamente e, ainda, a figura que ressurgiu nos anos 1980, reapresentada como feminista ou com a inserção de um parentesco materno ao realismo mágico

latino-americano. Os recortes escritos e materializados em papel tornaram-se quase que uma espécie de feitiço para lidar com essas perseguições. O processo de reunir tantos materiais dispersos e, também, fragmentar outros que anteriormente podiam ser compreendidos como inteiros foi uma tentativa de acomodar as desordens espalhadas em tantas pastas, cadernos, fichamentos e resumos, mas também das imagens que foram encontradas durante a jornada com Bombal. Como o baú que ela guardava seus tesouros, talvez minha imaginação não tenha permitido especular os detalhes desse conteúdo, mantendo somente a imagem de um baú abandonado em alguma sala, em conjunto com outros tantos materiais que não foram levados nos mesmos caminhos dos acervos dos contemporâneos de Bombal. Assim como ilustrações de obras tão visuais, como *O Segredo*, e as reminiscências de campo em Buenos Aires, que foram retomadas de formas diversas ao longo da pesquisa, tornando-se uma versão inteiramente modificada, tão comum a nostalgia do viajante e antropólogo.

Retornando a Eros, o leitor erótico não apenas está testemunhando personagens em uma jornada pelas procuras e desencontros, ele a experiencia também. O autor não narra esses prazeres, ele também os pratica. Para dialogar com essas obras, preciso permanecer na neblina, ao invés de me desesperar com ela, mantive-a no “agora” pelos encantamentos que despertaram o meu interesse inicial. Esta jornada etnográfica, tão assombrada pela ausência e pelo esquecer, só poderia ter sido transformada dessa maneira por Bombal ser *Bombal* e não qualquer outra coisa.

## REFERÊNCIAS

- Balló, Tània. **As sinsombrero**: sem elas a história não está completa. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2022.
- Balmaceda, Daniel. **Romances de Escritores**. Buenos Aires: Sudamericana, 2022.
- Barrancos, Dora Beatriz. Participación política y luchas por el sufragio femenino en Argentina (1900-1947). **Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe**, v. 11, n. 1, p. 15–26, 2013.
- Bombal, María Luisa. **A amortalhada**. São Paulo: Difel, 1986.
- Bombal, María Luisa. **A Última Névoa**. São Paulo: Difel, 1985.
- Bombal, María Luisa. **Obras Completas**. Santiago: Zig Zag, 2023.
- Bombal, María Luisa. **Poeta en Prosa**. Santiago: EDITORA, 2018.
- Bourdieu, Pierre. **A Ilusão Biográfica**. In: Figueiredo, Janaina P. Amado Baptista de; Ferreira, Marieta de Moraes (org.). Usos e Abusos da História Oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, Cap. 13. p. 183-191, 2006.
- Breton, Andre. **Manifestoes of Surrealism**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.
- Carson, Anne. **Eros: o doce-amargo**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- Chiampi, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- Cortés, Darío A: **El cuento** – ensayo de María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas, Arizona: Bilingual Press, 1987.
- Edwards, Alice. House of Mist and La Última Niebla: María Luisa Bombal between two wor(l)ds. **Latin American Literary Review**, v. 37, n. 73, p. 47-57, 2009.
- Espinosa H, Patricia. La última niebla de María Luisa Bombal: excentricidad, desacato y eroticidad en el devenir identitario femenino. **Concepción**, n. 31, p. 9-21, 2005.
- Falleiros, Flávia. A musa coletiva em seus anos de formação: testemunho, teoria e lirismo surrealista em uma vaga de sonhos, de Louis Aragon. In: Aragon, Louis. **Uma Vaga de Sonhos**. São Paulo: 100/Cabeças, p. 97-118, 2024.
- Fuão, Fernando Freitas. A collage como trajetória amorosa e o sentido de hospitalidade: acolhimento em derrida. **Ensaios Filosóficos**, v. 9, p. 74-102, 2024.
- Gell, Alfred. **Arte e Agência**. São Paulo: Ubu, 2018.
- Gibson, Ian. **Federico Garcia Lorca: uma biografia**. São Paulo: Globo, 1989.

Girard, Guy. **Sombra e Pergunta**: projeções surrealistas. São Paulo: 100/Cabeças, 2022.

Gombrich, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC. 2011.

Guerra, Lucía. “Introducción”. In: Bombal, María Luisa. **Obras completas**. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 7-49, 2023.

Guerra, Lucía. **Estética fantástica y mensaje metafísico en Lo secreto de María Luisa Bombal**. Apreciaciones críticas. Arizona: Bilingual Press, 1987.

Guibert, Hervé. **A Imagem Fantasma**. Lisboa: Bcf Editores, 2023.

Heilmair, Alex Florian; Baitello Junior, Norval. A imagem como outro do corpo: considerações acerca da antropologia da imagem em Hans Belting e Dietmar Kamper. **MATRIZES**, v. 13, n. 3, p. 139–159, 2019.

Kahmann, Andrea Cristiane. **O Brasil lê María Luisa Bombal**: o sistema e suas traduções. 2017. 307f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

Kahmann, Andrea Cristiane. O Norte de Sur e as Condicionantes para manter-se ao centro: O caso de María Luisa Bombal. **Caderno de Letras**, n. 30, p. 29-47, 30 jul. 2018.

Kofes, Suely; Manica, Daniela. **Vida e grafias**: narrativas antropológicas entre biografia e etnografia. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

Leiris, Michel. O sagrado na vida cotidiana. **Debates do NER**, v. 1, n. 31, p. 15–25, 2017.

Lévi-Strauss, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Löwy, Michael. Surrealism's Feminine Side. **New Left Review**, v. 1, n. 236, p. 128-132, 1999.

Miramontes, Ana. Rulfo Lector de Bombal. **Revista Iberoamericana**, v. 70, n. 207, p. 491-520, 2004.

O Globo. Justiça Chilena ordena reabertura de investigação sobre a morte de Pablo Neruda. **O Globo**, 20 fev. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/02/20/justica-chilena-ordena-reabertura-de-investigacao-sobre-a-morte-de-pablo-neruda.ghtml>. Acesso em: 10 ago. 2024.

OECH (Organización de Escritoras Chilenas). **María Luisa Bombal Entrevista 1972**. Vídeo, Youtube, 09 jun. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2h8q5KHYOLg>. Acesso em: 10 ago. 2024.

Peters, Nancy Joyce. Women and Surrealism. In: Rosemont, Penelope. **Surrealist Women: an international anthology**. Londres: The Athlone Press, 1998. p. 459-469.

Platão. **Fedro**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

Queiroz, Vítor. Você já foi à Bahia, nêga?: povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso. **Novos Olhares Sociais**, Salvador, v. 2, n. 1, p. 150-180, 2019a.

Queiroz, Vítor. O Corpo do Patriarca: uma etnografia do silêncio, da morte e da ausência. **Mana**, v. 25, n. 3, p. 743–776, 2019b.

Ribeiro, Mariana. dos S. Antropologia da Imagem e Antropologia da Ciência e da Tecnologia: Uma reflexão atravessada pelas grafias. **ILUMINURAS**, v. 21, n. 53, 2020.

Roman, Nicolás. El deseo, el cuerpo y el secreto, como formas de subjetivación en María Luisa Bombal. **Aisthesis**, n. 51, p. 171-184, 2012.

Samain, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, v. 12, n. 17, p. 29-51, 2011.

Sebbag, Georges. **Patíbulo com para-raios: Surrealismo e Filosofia**. São Paulo: 100/cabeças, 2023.

Sontag, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Sontag, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Strathern, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Nainy, 2014.

Tambascia, Cristiano Key. Recontando Mary Douglas: metodologias de pesquisa para análise de uma trajetória intelectual. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 9, n. 106, p. 36-41, 5 fev. 2010.