

MARÍA LUISA BOMBAL E CLARICE LISPECTOR: ENCONTROS E TRADUÇÕES DE UMA MESMA SENSIBILIDADE

Prof^a. Dr^a. Laura Janina Hosiasson
Universidade de São Paulo – USP

RESUMO : Este trabalho propõe-se a apresentar a escritora chilena, María Luisa Bombal (1910-1980), ainda bastante desconhecida em âmbito brasileiro e cuja obra acabo de traduzir (Cosac&Naify, 2013). Sua obra, exígua e contundente, estabeleceu-se cedo dentro do mapa literário chileno como um de seus momentos mais significativos. O conto “A árvore”, de 1935, ocupa lugar obrigatório em muitas antologias do conto hispano-americano contemporâneo. Gostaria de propor aqui paralelos entre sua obra e a da primeira fase de Clarice Lispector (1920-1977), para além das muitas distâncias e diferenças que é preciso estabelecer entre elas. As duas autoras latino-americanas jamais se cruzaram em vida, embora suas trajetórias biográficas as levassem por caminhos paralelos. Alguns temas, motivos e procedimentos característicos destas duas escritas desenham uma linha de contato que espanta e alegra. O encontro é sempre uma alegria.

PALAVRAS CHAVES: Literatura chilena; literatura brasileira; literatura comparada; literatura feminina.

ABSTRACT: We would like to present throughout this paper the Chilean writer María Luisa Bombal, still almost unknown to the Brazilian academic public and common readers. Her work, brief and stirring emerged in the Chilean literary map as one of its most important spots. Her tale “The tree”, from 1935, holds its due place in many Latin American Contemporary short story anthologies. I hope to establish a parallel between her and Clarice Lispector’s first production, although some distances between them have to be recognized. These two Latin American authors’ s trajectories never crossed during their live times, even though their biographies led them parallel roads. Among their characteristic themes, motives and procedures one can draw a line that joins them in a surprising and happy manner.

KEY-WORDS: Chilean Literature; Brazilian Literature; Comparative Literature; Feminine Literature.

Vou falar aqui de uma experiência de tradução bastante peculiar. Ela se remonta ao momento de uma leitura que fiz a muitos anos, de *Perto do coração selvagem*, o primeiro romance de Clarice Lispector. É fácil imaginar a surpresa e fascinação que experimentei diante da maravilha dessa prosa instigante, poética e mordaz ao mesmo tempo. Tornei a ler várias vezes e então fui sentindo de que maneira, no texto que aí se revelava (sempre renovado e mostrando mais facetas,

a cada nova leitura), parecia se perfilar a presença difusa de outra leitura que, embora feita em outro espaço linguístico e outro contexto geográfico, insistia em se imiscuir ali, persistindo em propor algo que hoje entendo como um diálogo de sombras.

No centro dos devaneios da jovem Joana, elaborados por meio de cenas entrecortadas que pulavam em ritmo de um quadro cubista, indo de sua infância junto da máquina de escrever do pai até a adolescência, quando tentava mitigar a dor da súbita perda desse pai com impulsos de maldade e pequenos desajustes que escandalizavam as expectativas da família burguesa, eu escutava ecos de uma outra mocinha que também por meio da rememoração de episódios partidos de sua infância e adolescência desajustadas ensaiava um sentido para sua vida adulta. Assim, sentada na poltrona de uma sala de concertos, enquanto o pianista tocava uma sequência de solos de Mozart, Beethoven e Chopin, Brígida se transportava em direção a seu passado, pulando de episódio em episódio, partindo da infância junto do pai viúvo até chegar ao presente de um casamento enfadonho e estéril do qual acabava de se desfazer.

Mas não era somente do lado do assunto, que essas reverberações de María Luisa Bombal, a escritora chilena, iam se instalando em minha leitura de *Lispector*. Havia um ritmo, uma afinidade na poetização da linguagem; um uso similar de mecanismos comparativos com abundância de metáforas, analogias, comparações diretas e símiles, além de repetições e acumulações frequentes que davam conta de um ritmo poético e dessa atmosfera linguística estranha em ambas, avessa a lugares comuns.

Era possível descobrir também uma cumplicidade no abuso de silêncios e até da própria palavra “silêncio”: “silencio, um grande silencio, um silencio de anos, de séculos, um silencio aterrador que começava a crescer no quarto e dentro de minha cabeça”, constatava a protagonista do romance *A última nevea*; ao passo que em *Perto do coração selvagem* “o silencio na sala se prolongava em espera do que pudessem dizer” ou “bastava existir, de preferencia parada e silenciosa, para sentir a marca, por Deus, a marca da existência” ou ainda “o

silencio das cadeiras imóveis e finas se comunicou com seu cérebro, esvaziando-o lentamente...”. Essas formas de dizer e de dar voz ao silencio contrastavam, de modo parecido nas duas escritas, com os múltiplos barulhos do entorno, provocando um efeito melódico de impacto. De fato, galopes de cavalo, galhos batendo nas janelas, o repicar da chuva sobre o telhado ou o tique-taque do relógio ou o rumor do mar ao longe emergem e dialogam com os muitos silêncios, combinados e alternados na construção de trechos verdadeiramente sonoros, rítmicos e musicais.

Muitos anos depois, quando me embarquei na tradução ao português de María Luisa Bombal entendi que isso que num primeiro momento havia experimentado como o eco de uma leitura sobre a outra era na verdade um encontro entre ela e Clarice Lispector. Minha tradução foi avançando e se construindo a partir da convicção de estar aproximando-as e de estar servindo de elo hipotético entre elas.

Penso que esse encontro à revelia das duas se deu, sobretudo, entre a primeira produção da escritora brasileira (falo de *Perto do Coração selvagem* e de alguns contos do livro *Laços de família*¹) e grande parte da exígua produção de Bombal (em particular, seus romances *A última névoa* e *A amortalhada* e o conto “A árvore”). Deixemos claro desde já que as duas nunca se encontraram de fato, embora pudessem tê-lo feito, posto que foram contemporâneas, ainda que Bombal (1910-1980) fosse dez anos mais velha que Lispector (1920-1977). Tampouco há nenhuma notícia de que tenham lido uma à outra. Também é preciso destacar muitas diferenças de percursos e de estilos: além de dois romances e oito pequenas narrativas que publicou entre 1935 e 1946, e considerando que sua morte só veio a acontecer em 1980, podemos dizer que María Luisa Bombal permaneceu a segunda metade de sua vida sem produzir, a não ser uma breve crónica lá pelo final dos anos cinquenta². Sua frustração foi arrastando-a como numa vertigem para o alcoolismo. Morreu aguardando receber no Chile um dia o

¹ Em particular, os contos “Amor” e “A imitação da rosa”.

² “La maja y el ruiseñor” (1956).

Premio Nacional de Literatura que nunca veio. Com efeito, a sua é uma biografia repleta de episódios romanescos e por vezes trágicos que já foram amorosa e poeticamente descritos³.

Por sua vez, sabemos que Clarice estreava em 1944 com *Perto do Coração selvagem* e não pararia de escrever e de publicar até sua morte, com apenas 57 anos. Sem contar com a obra publicada postumamente foram no total, doze livros, somados aí romances e coletâneas de contos, além das muitas crônicas que redigiu para jornais e revistas. Também houve em sua vida momentos fortes, como o incêndio que deixaria sérias sequelas em sua mão direita, tudo isso documentado em mais de uma oportunidade por mais de um especialista, biógrafo e admirador. Recebeu prêmios e reconhecimentos nacionais e internacionais que a consagraram com razão como uma das narradoras mais notáveis e originais do século XX na América Latina. Sua obra foi alcançando com o tempo uma sofisticação experimental que a aproximaria do existencialismo. A linguagem, por outro lado, irá receber em livros como *Água viva* (1973) um tratamento próximo da fenomenologia husserliana, dilacerando a relação convencional entre significado e significante, num movimento na direção do pré-linguístico, pré-expressivo do vivido e da cosa.

Mas já nos seus itinerários biográficos é possível detectar certas veredas paralelas que as levaram, por exemplo, a se ausentar de seus países de origem por longas temporadas, forçando-as a manter uma relação estrangeira com a própria língua. No mesmo ano de 1944, as duas casavam e passavam a residir vários anos no exterior. Lispector voltaria ao Brasil, já separada, em 1957 e Bombal regressaria dos Estados Unidos ao Chile, depois de viúva, em 1973, meses antes do golpe militar.

O plurilinguismo e a familiaridade com vários idiomas, decorrentes dessas experiências internacionais, determinaram, entre outras coisas, a maior aproximação com outras literaturas. Ambas leram Joyce, Faulkner, Kafka, Woolf, Mann, Proust e Mansfield e certamente muitos outros a respeito dos quais

³ GLIGO, 1984.

nenhuma fez menção sequer. As duas evitavam mencionar suas leituras com uma mesma dose de anti-intelectualidade e de desprezo pelo eruditismo. Rara vez falavam ou escreveram de literatura, a não ser para refletir sobre os próprios métodos e processos de criação, o que em Bombal também foi raríssimo.

As duas se afastaram de modo veemente de todas as modas e grupos literários, rejeitando inclusive vínculos que resultavam óbvios. Como se a mera possibilidade de uma relação intertextual fosse para elas intolerável. Circulam nesse sentido algumas anedotas que permitem continuarmos imaginando este diálogo de sombras, como por exemplo, a evidente inscrição da produção de Bombal e de Lispector numa linhagem próxima à de Katherine Mansfield. Pois bem, cada vez que elas se enfrentaram a essa evidencia, as duas esquivaram-se com a mesma ênfase. Clarice, alegando que nunca tivera guia nenhum e que como membro ativo de uma biblioteca pública ia escolhendo nomes de autores por ordem alfabética e que desconhecia Mansfield até muito avançado seu itinerário produtivo⁴. Bombal, diante da pergunta sobre a coincidência de títulos entre “*The apple tree*” da Mansfield e seu famoso conto, “*El árbol*” respondia que não havia nenhuma conexão, afirmando que “*hay títulos que son de dominio público*”.⁵

A fluidez em outros idiomas favoreceu, por outro lado, o acesso de ambas às traduções de seus livros. As duas foram extremamente cuidadosas na revisão e na apreciação dessas versões. Diante do que considerou uma verdadeira aberração, Bombal mandou retirar de circulação toda uma edição do seu segundo romance, *A Amortalhada*, em tradução ao inglês. Ela mesma, então, com a ajuda de seu marido Fal de Saint Phalle, o traduziu com o título de *The shrouded woman*, publicado na Inglaterra, em 1948. Lispector, por sua vez, escrevia em 1954, de Washington, comentando a tradução ao francês de *Perto do Coração Selvagem*: “...é extremamente ruim. Preferiria que o livro nunca tivesse sido publicado na França para sair dessa forma, sem correções”.⁶ O cuidado com

⁴ VARIN, 1987.

⁵ GALVEZ LIRA, 1996.

⁶ Apud. BORELLI, 1981.

a forma de seus textos, com o tom, o ritmo, a sonoridade da prosa que é possível verificar a cada passo revela-se igualmente intenso nesse afã por conseguir mantê-los na língua de chegada.

Ao deixarmos um pouco de lado o anedotário biográfico para adentrar na ficção verificamos também que todas essas experiências estrangeiras, inclusive a segunda Grande Guerra, ficam do lado de fora. Considerando que Lispector estava em Itália, em 1945, e que Bombal morava nos Estados Unidos desde 1944, a omissão de qualquer alusão à contingência chama mais a atenção. Mas a verdade é que pouco ou nada disso é registrado em suas páginas de ficção e suas produções se afastam do factual da história para privilegiar o filtro da forma poética.

Embora seja possível detectar certa Buenos Aires e a paisagem rural argentina, fundidas com a chilena, como acontece em *A última névoa*, os espaços dos que fala Bombal (açudes, parreiras, casarões) estão aí num sentido bachelardiano. Não são lugares físicos concretos e sim de arquétipos incorporados à memória particular e subjetiva das protagonistas. Em Lispector há uma evidente preferência por espaços urbanos cujo referente remete a uma Rio de Janeiro difusa, percebida como um lugar impessoal, de muitos e de ninguém. A metrópole é o cenário da solidão contemporânea em contraste com a profusão de estímulos visuais e auditivos que dela mesma provêm. Com Bombal e Lispector estamos diante de uma completa ausência de `cor local` que convida para o universal. Os espaços são impregnados de um Eu onipresente cuja percepção íntima e subjetiva capta o mundo ao redor. Trata-se de narrativas ensimesmadas, voltadas sobre si mesmas, no exercício da introspecção.

Com seus romances de estreia, Bombal e Lispector inovaram, romperam esquemas e se aventuraram na criação poética para se introduzir na literatura latino-americana como duas alternativas de renovação formal⁷. Estamos

⁷ Os primeiros críticos já apontaram em ambos casos para essa novidade: ver Amado Alonso e Ricardo Latham, no caso de Bombal, e Alvaro Lins e Antonio Candido, no caso de Lispector.

na primeira metade do século vinte e suas produções mergulham dentro das temáticas mais pungentes do seu tempo: falam de angústia, da perplexidade e do medo diante do passar do tempo, do anseio de absoluto e de eternidade, da rebeldia frente ao absurdo da existência. As duas detêm-se especialmente na experiência feminina diante desses dilemas modernos, demonstrando uma visão de mundo desgarrada e solitária que em *Bombal* é irremediavelmente trágica e em *Lispector* parece matizada às vezes por uma esperança de superação ética e moral.

Ressaltamos aqui que nenhuma delas aceitou ser rotulada como feminista nem pertencer a qualquer tendência literária ou político-ideológica. Isso acaba sendo bastante paradoxal na medida em que ambas devem muito às leituras feministas que tanto as enalteceram, tornando-as verdadeiros ícones das lutas pela emancipação da mulher, a partir da década de sessenta. Durante esses anos não havia congresso nem simpósio feminista que não apresentasse ao menos uma mesa sobre elas.

Hoje, passados os anos de reivindicações necessárias, quando os estudos culturais encontraram nichos adequados para seu desenvolvimento, torna a ser pertinente dar boas olhadas para certas questões de estilo que compõem o substrato significativo e de enorme densidade lírica de seus textos. A começar pela linguagem, a chave convencional, lógica e organizada não parecia se adequar aos propósitos de aventura pelos caminhos sinuosos e cheios de ires e vires que compõem a geografia interior de suas protagonistas. Estamos diante de movimentos da subjetividade que conferem ritmo entrecortado e quase cubista à narrativa, de relações sintáticas surpreendentes que ferem a expectativa de uma leitura tradicional, supressões constantes dos nexos de uma frase e uma infinidade de 'infrações' sistemáticas das normas da linguagem que passam a constituir esse estilo convencionalmente chamado 'prosa poética'.

Entremos de forma um pouco mais concreta dentro dos universos literários para ver como é que funciona esta leitura e recapitulemos, para começar, sobre os argumentos dos romances de estreia: Escritos por estas jovens

escritoras que demonstram desde o início uma maturidade literária espantosa, *A última névoa* (1935) e *Perto do coração selvagem* (1944) falam da trajetória de duas jovens mulheres à procura de suas mais íntimas identidades, identidades essas que nos dois casos adquirem a forma aparente de uma diferença com relação aos demais personagens das tramas ao redor delas. Para além das circunstâncias específicas de cada uma das duas protagonistas há alguma coisa que de início as coloca em um âmbito comum que poderíamos pensar como o de uma índole artística que, nas duas, pugna por sair à superfície. Joana escreve poesias de muito pequena, devaneando e fantasiando, ao passo que a protagonista sem nome de *A última névoa* não faz senão imaginar, sonhar acordada e escrever para um amante também imaginário: “Meu único anseio é estar só para poder sonhar, sonhar à vontade. Tenho sempre tanto em que pensar!”. O meio em que elas se movem mostra-se hostil diante dessas manifestações do desejo e da imaginação, e isto irá reforçar ainda mais a situação de estigma, de solidão e de isolamento. Por outro lado, a jovem de *A última névoa* mora num velho casarão de campo, longe do povoado mais próximo, assim como Joana de *Perto do coração selvagem* perambula e devaneia sempre sozinha pela ampla casa suburbana. O único vínculo dessas duas mulheres solitárias se estabelece com seus maridos ausentes durante a maior parte do dia, na caçaria ou no trabalho, carregando eles também suas próprias doses de solidão, calados, quase sem direito a voz dentro das narrativas. Os dois jovens casais não conseguem entrar em contato por estarem, tanto eles como elas, voltados para dentro de suas “próprias torturas mornas, doces e repugnantes como um vício”. A ociosidade das duas mulheres, sua absoluta inutilidade marcada pela condição social e econômica, exacerba a condição de isolamento em que ambas se encontram.

Neste diálogo de sombras que verificamos entre as duas obras é impressionante o parecido que encontramos em determinadas montagens de cenas, assim como em seus conteúdos simbólicos. É possível, por exemplo, fazer dialogar a cena do banho de Joana, em *Perto do coração selvagem*, com o

fantasmagórico episódio do banho da protagonista de *A última névoa*, trechos esses cujas transcrições valem a pena ser introduzidas aqui para encontrar paralelos irrefutáveis. Vejamos,

Em Bombal:

E assim, nua e dourada, mergulho no açude. Não sabia que eu era tão branca e bonita. A água alonga minhas formas, que adquirem proporções irreais. Nunca me atrevi antes a olhar meus seios; agora os observo. Pequenos e redondos, parecem diminutas corolas suspensas sobre a água. Vou me afundando até os joelhos numa espessa areia de veludo. Mornas correntes acariciam-me e penetram-me. Como braços de seda, as plantas aquáticas enlaçam meu torso com suas longas raízes. Beija minha nuca e sobe até minha fronte om hálito fresco da água.⁸

em Lispector:

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um lado a outro, inclina a cabeça para trás –a relva é sempre fresca, alguém vá beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham uns aos outros de olhos fechados.- Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa sua cintura, os quadris, sua vida.⁹

No brevíssimo episódio descrito pela narradora-protagonista de Bombal, a jovem mulher se banha no açude da propriedade rural, dentro do pequeno bosque que circunda o casarão onde ela mora. Ela vá alternando momentos de observação do próprio corpo com a manifestação das sensações que vá experimentando. A água morna e detida, banhada pela luz do entardecer

⁸ BOMBAL, 2013, p. 20.

⁹ LISPECTOR, 1980, pp. 68-69.

sugere a ideia de um espaço circular, recipiente aquático que remete ao ambiente primordial e uterino. A água e as plantas aquáticas são percebidas como um 'Outro' erótico que excita a protagonista e a penetra ("mornas correntes acariciam-me e penetram-me").

Por sua vez, na cena de Lispector o discurso indireto livre da entrega permite a oscilação permanente entre uma perspectiva exterior e o *zoom* dentro da subjetividade da protagonista. De fato, o banho é introduzido por um parágrafo anterior no qual o ponto de vista externo e indefinido é evidente: "O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes." A imersão de Joana na água morna da banheira sugere, assim como em Bombal, um espaço intrauterino enfatizado pela luz em penumbra. O futuro nascimento se adivinha na larga quietude que prepara a revelação. O banho, rito de passagem, anuncia aqui a iniciação sexual da menina-moça, seu ingresso na puberdade através de um primeiro orgasmo.

Na água imóvel se submergem Joana e a mulher sem nome, ambas nuas. E a nudez delas possui em ambos os casos conotações de ineditismo: "Não sabia que eu era tão branca e bonita"; "Ela mal se conhece". O banho é neste sentido um ritual de iniciação. Não conhecer, não saber, serão substituídos através do olhar pela promessa de um reconhecimento que é em definitiva um autoconhecimento. Através do olhar sobre o próprio corpo dentro da água, as duas protagonistas adquirem uma melhor percepção de seus limites físicos que até então pareciam desconhecer. Os corpos na água ganham "proporções irreais" e o olhar se detém em ambos os casos, primeiro nos seios "pequenos" que "brotaram da água" e "parecem diminutas corolas suspensas". Maternidade latente e não vivenciada, sexualidade que aflora e se manifesta durante a cena, num movimento *crescendo* paulatino. As duas cenas compartilham também um sentimento de plenitude e de alegria. Experiência isolada, carregada de um optimismo vital que irá contrastar com o tom geral das duas histórias.

O olhar percorre o corpo, desliza lentamente, atingindo um efeito visual

do movimento. De fato, ao longo da primeira parte do banho, a narrativa parece adotar o ponto de vista de uma câmera cinematográfica: vemos as pernas finas de Joana, seus seios, e novamente suas pernas se movimentando agora lentamente, e seus braços estendendo-se como asas frágeis; enquanto a mulher de *A última névoa* observa o resplendor sobre sua pele dourada, quão branca e bela ela é e se atrevendo a olhar seus seios por primeira vez. Num segundo momento do banho, os pontos de vista parecem se afundar dentro da água que invade as mulheres e as excita. A personificação dos elementos naturais e imaginários atua então para reforçar a presença desse outro que por meio da utilização de verbos ativos as beija, as penetra, as acaricia e enlaça: “Mornas correntes” que acariciam e penetram; “plantas aquáticas” que enlaçam; “um hálito fresco” que beija a nuca; “alguém que vai beijá-la”; “coelhos macios e pequenos que se agasalham uns nos outros de olhos fechados”...

A dinâmica dos movimentos corporais que ali se alternam se dá também para dentro e para fora da água. Há um ir e vir em cada gesto, em cada verbo reflexivo que devolve a ação ao sujeito que a desencadeia. A cena avança então numa espiral espasmódica que culmina no orgasmo, insinuado pelos verbos subir o hálito fresco até a nuca e rir baixinho.

Faz-se necessário, no entanto, apontar para as diferenças ligadas ao sentido destas cenas em relação ao enredo geral das duas histórias. Se a mulher já madura de *A última névoa* comprova com espanto que nunca antes tinha se aventurado na contemplação detida do próprio corpo, a jovem Joana protagoniza no banho um ritual natural e saudável de passagem para a puberdade. Por outras palavras, o que em *A última névoa* pode ser entendido como uma experiência patética que irá se somar à constatação de uma vida desperdiçada e sem sentido, para Joana mostra uma saída, apesar dos estigmas que a rodeiam e da situação de isolamento. Ela está pronta para se levantar, “forte e bela como um cavalo novo”. Ao contrário, a mulher de Bombal carrega com ela até a última frase do romance o peso de sua resignação fatal e inevitável, de uma “imobilidade definitiva”.

O episódio do banho não é o único em que é possível fazer ligações profundas entre as produções de Bombal e os primeiros livros de Lispector. A estrutura geral deles parece seguir vários movimentos similares, com a introdução de temas e motivos emparentados. É o caso do contraste entre elas e outra personagem feminina que funciona como o oposto delas (Regina, em *A última névoa* e Lídia, em *Perto do coração selvagem*), e da relação com um amante fugaz cujas características guardam parecidos gritantes em ambos romances de estreia. Também o elemento musical é tramitado ao longo do romance de Lispector de maneira muito similar ao conto “A árvore”¹⁰, de Bombal, em que a menina Brígida é tratada de tonta e ignorante, como Joana é estigmatizada por sua suposta índole má, como uma víbora.

No caso dos amantes, chama atenção a forma como eles aparecem nas duas narrativas, quase que repetindo uma coreografia em que surgem no meio de uma rua deserta, mudos e fortes, atraindo as protagonistas magneticamente, como num sonho. Quase sem trocar palavras eles as carregam para dentro de um imóvel vazio e dentro um cômodo também vazio, ambos correm as cortinas estabelecendo a penumbra em que elas se deixam levar até uma cama onde se entregam a uma plenitude sexual que jamais conheceram junto a seus respectivos maridos. O estatuto dúbio entre a realidade e o sonho impregna os dois episódios. O amante não tem nome e se esfuma com a mesma naturalidade com que apareceu um dia. Para a protagonista de Bombal a vontade frustrada de um dia reencontra-lo fecha definitivamente o círculo de tristeza ao seu redor, enquanto para Joana a experiência lhe dá a dimensão de seu potencial e parece lhe servir de janela diante de sua verdadeira identidade.

Diferente é também a direção da oposição entre elas e as duas outras personagens femininas. Se para a mulher de *A última névoa*, a cunhada de cabelos ruivos, Regina, surge como a chama acesa da sensualidade e a liberdade que ela não consegue alcançar, Lídia, a amante do marido, será para Joana o protótipo da mulher certa e consistente, “animal que dá vida” que ela própria não é

¹⁰ BOMBAL, 1985.

e que, como descobre depois, não quer ser.

Os paralelos são de fato muitos, em muitos planos, e falam de um tom e de uma sensibilidade comum nestas duas grandes escritoras latino-americanas. As afinidades se espriam inclusive para além da ficção, e permitem estabelecer diálogos como o que apresento aqui para finalizar esta tentativa de aproximação destes dois universos poéticos.

Entre 1967 e 1973, Lispector escreveu crônicas semanais para o *Jornal do Brasil* de Rio de Janeiro. Essas crônicas foram reunidas num volume intitulado *A descoberta do mundo* e ali, datada em 09 de dezembro de 1967 está a “Lição de piano”, espécie de rememoração biográfica de um episódio da infância em Recife, cidade à qual chegara ainda bebê com a família, proveniente da Ucrânia, em 1921. Ela e suas irmãs estudavam piano com uma professora gorda chamada dona Pupu, por determinação do pai viúvo. No começo do texto Lispector já esclarece que para ela as aulas de piano eram uma verdadeira tortura e que ela, ao invés de estudar, preferia inventar as músicas. Em contraste com as duas irmãs, ela preferia sonhar e “ficava pensando em outras coisas”, encantava-se, por exemplo, com as acácias amarelas no caminho das aulas.

Para o leitor que tenha lido alguma vez o conto de Bombal de 1938, “A árvore”, a proximidade com essas impressões autobiográficas da escritora brasileira torna-se surpreendente. As personagens são praticamente as mesmas: um pai viúvo e suas filhas, elaboradas a partir de uma mesma situação, as aulas de piano. No conto de Bombal esse é na verdade o ponto de partida da história que tomará os rumos de uma longa introspecção rememorativa. Mas o conflito inicial se configura aí também entre a vontade paterna e a da protagonista que é declarada por ele retardada, “é tão tola quanto linda”, dizem os demais. Na crônica de Lispector, ela lembra que “para estudar tinha tanta, mas tanta preguiça...” e “como eu errava”. A imensa árvore do título do conto de Bombal é uma seringueira que na crônica aparece como uma acácia imperial. Ambas exercem o mesmo feitiço sobre as moças, surgindo como uma linha vertical no horizonte plano e horizontal da lembrança. Os mesmos compositores Chopin e Beethoven e um

mesmo instrumento, o piano, se articulam como elementos estruturantes dentro de uma atmosfera que marcará as meninas com uma diferença, a da imaginação.

Para além da reivindicação de um lugar social e econômico da mulher, acredito que esta diferença aponta para uma índole artística que pugna por aflorar e se expandir, tanto em Bombal como em Lispector. No conto da chilena, Brígida sofre o estigma da sua ignorância (“Essa criatura é retardada”, exclama o pai viúvo e cansado); na crônica de Lispector, Clarice é uma menina imaginativa e distraída que também desaponta a vontade do pai. Formas de alienação, de diferença com relação às irmãs que aprendem piano e se casam. Para elas resta a busca solitária de uma identidade artística, literária em que ambas se encontram e desencontram, como se os estranhos labirintos mágicos através dos quais penetram suas interioridades estivessem comunicados por caminhos secretos e galerias imaginárias.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, Amado. “Aparición de una novelista” (1936) em *María Luisa Bombal* Caridad Tamayo Fernández e Pedro Simón (ed.), La Habana: Arte y Literatura, 2008.
- BOMBAL, María Luisa. **Obras Completas**. Lucía Guerra Cunningham (Introdução y recopilación), Santiago: Andrés Bello, 1996.
- BOMBAL, María Luisa. **A última névoa**. (tradução Neide T. Maia González), São Paulo: DIFEL, 1985.
- BOMBAL, María Luisa. **A última névoa**. (tradução e posfácio Laura Janina Hosiasson), São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**. Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”(1944), em **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

GÁLVEZ LIRA, Gloria. “Entrevista con María Luisa Bombal” (1979) em **Obras Completas** (Introdução e recopilação Lucía Guerra Cunningham). Santiago: Andrés Bello, 1996.

GLIGO, Ágata. **María Luisa**. Santiago: Andrés Bello, 1984.

LATCHAM, Ricardo. “La última niebla” (1935) em **María Luisa Bombal**. Caridad Tamayo Fernández e Pedro Simón (ed.), La Habana: Arte y Literatura, 2008.

LINS, Álvaro. “Romance lírico” (1944) em **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

LISPECTOR, Clarice “A lição de piano” em **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; pp. 57-59.

MENDES DE SOUZA, Carlos. **Clarice Lispector: figuras da escrita** (2000). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

VARIN, Claire. **Rencontres brésiliennes**. Quebec: Trois, 1987.