

**Revista de Literatura,
História e Memória**



Seção: Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e Literatura, Ensino e
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 15 - Nº 25 - 2019

UNIOESTE/CASCAVEL - P. 266-281

**A CASA DUPLICADA NO CONTO A ÚLTIMA NÉVOA,
DE MARIA LUISA BOMBAL**

**The duplicated house in the short story "The last mist",
by Maria Luisa Bombal**

Fernanda de Mello Veeck¹
Amanda Leonardi de Oliveira²

RESUMO: O tema do duplo é recorrente na literatura ao longo do tempo, sua origem, de acordo com Otto Rank, em sua obra *The Double* (1971), remete à antiguidade. Segundo o autor para os antigos gregos e egípcios a alma seria uma imagem duplicada do corpo. O conceito do duplo não está restrito às literaturas de línguas anglo-saxônicas, sistema literário ao qual pertencem os célebres *William Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe e *O Médico e o Monstro*

(1885), de Robert Louis Stevenson, mas também pode ser encontrado em obras de diferentes países. Outro célebre exemplo pertence à literatura russa: obra *O duplo* (1846), de Fiódor Dostoiévski. Todavia, o conceito do duplo perpassa o século XIX, reverberando no século XX, em obras instigantes como *A última névoa* (1935), conto da escritora chilena Maria Luisa Bombal, que embora pouco conhecida no Brasil na atualidade, é considerada uma das mais expressivas autoras latino-americanas. O presente estudo tem como objetivo analisar como ocorre a duplicação dos espaços físicos no conto *A última névoa*.

PALAVRAS-CHAVE: Duplo; Espaços físicos; Edgar Allan Poe; Conto; A última névoa.

ABSTRACT: The theme of the Double is recurrent in literature throughout time. Its origin, according to Otto Rank, in *The Double* (1971), takes place in ancient times, when Greeks and Egyptians believed the soul was a duplicate image of the body. The concept of the double is not restricted to the literature of Anglo-Saxon languages, in whose literary tradition we find famous works such as Edgar Allan Poe's *William Wilson* (1839), and Robert Louis Stevenson's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1885), but it can also be found in literature from other countries. Another famous example belongs to the Russian literature: Fiodor Dostoyesky's *The Double* (1846). However, the theme of the double goes through the nineteenth century, echoing in the twentieth century in thought-provoking works such as *The Final Mist* (1935), a short story by the Chilean writer Maria Luisa Bombal, who is considered one of the most expressive Latin-American writers. This study aims at analyzing the duplication of physical spaces in *The Final Mist*.

KEYWORDS: Double; Physical spaces; Edgar Allan Poe; Short story; The Final Mist.

¹ Graduada no curso de Letras (Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012-2016); Mestranda do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Área de Concentração: Estudos de Literatura; Linha de Pesquisa: Teoria, Crítica e Comparatismo), com ingresso em 2017; Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil.

² Graduada em Letras, bacharelado, com ênfase em língua inglesa, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009-2014). Mestranda do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Área de Concentração: Estudos de Literatura; Linha de Pesquisa: Sociedade, (Inter)textos e Tradução nas Línguas Estrangeiras Modernas), com ingresso em 2018.

1 INTRODUÇÃO

A temática do duplo tem tradição forte na literatura, pois o tema já foi desenvolvido pelos mais diversos autores, tratado das mais variadas formas, desde aquelas em que podemos interpretar como existente o pareamento de personagens que se completam ou se contrastam, como é o caso de obras como *A Queda da Casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, em que o duplo pode ser observado como representado pelos dois irmãos Usher, ou por obras como *Ligeia*, ou *Morella* também de Poe, em que há duas aparições de personagens semelhantes que se equivalem na perspectiva do protagonista, assim como ocorre em *Lolita*, na qual o narrador põe em contraponto suas duas paixões, Annabel e Lolita. Já em outras obras, o duplo é não só uma forma de abordar a presença de personagens ou símbolos que podem ser pareados, mas se apresenta como um dispositivo essencial para o desenvolvimento do enredo, em obras como *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, *O Duplo*, de Dostoiévski, ou *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson, nos quais temos protagonistas divididos entre duas existências conflitantes, cujas origens ou motivações já foram objetivo dos mais diversos estudos, os quais vão desde a psicanálise até a crítica literária.

A literatura latino-americana, cuja influência da tradição europeia é inegável, também possui elementos que remetem ao duplo. Temos no conto *A última névoa* (1935), personagens e cenários que se desdobram em outros.

Nascida no Chile, em oito de junho do ano de 1910, na cidade de Viña del Mar, Maria Luisa Bombal apesar de vivido por setenta anos, encerrou sua atividade como escritora já no final da década de 1930, por acreditar que não seria capaz de produzir obras que estivessem no mesmo nível de *A última névoa* (1935) e *A amortilhada* (1938), suas principais obras.

Não somente a obra de Bombal é enigmática, mas também, a trajetória pessoal da autora é marcada por acontecimentos que beiram o insólito. A vida da escritora chilena se funde ao destino trágico de suas personagens.

Maria Luisa Bombal estudou no Colegio de Señoritas de los Sagrados Corazones, de monjas francesas de Viña del Mar, tendo ingressado na universidade Sorbonne, onde cursou Letras, logo após o falecimento do pai. Nesta mesma época surgiu seu interesse pela literatura, tendo mantido contato com escritores de sua época.

Ao regressar ao seu país de origem, Bombal conheceu Eulogio Sánchez Errázuriz, um aviador, com quem manteve um curto e conturbado relacionamento que resultou em duas tentativas de homicídio contra o amante. Uma delas foi determinante para sua viagem para a

Argentina, auxiliada pelo amigo Pablo Neruda, onde tempos depois ocorreria o lançamento de *A última névoa*.

Um pouco antes da publicação de sua novela, Maria Luisa casou-se com o artista plástico Jorge Larco, com quem mantinha uma relação de amizade que evoluiu para um casamento de fachada, pois Larco era homossexual. Após aproximadamente dois anos, a união terminou em divórcio.

Ao retornar ao Chile, a escritora reencontra Eulogio Sánchez, fato que resulta em nova tentativa de assassinato. Bombal é presa, mas acaba por ser inocentada pelo amante.

No ano de 1938, Bombal publica a novela *A amortalhada*, outro grande sucesso, que deu a ela o *Premio de la Novela de la Municipalidad de Santiago*.

Ainda na década de quarenta, Bombal viajou aos Estados Unidos, onde conheceu seu segundo marido, o nobre francês falido Henri de Saint Phalle, com teve uma filha, Brigitte. A união perdurou por trinta anos, até o falecimento de Saint Phalle.

Durante o período em que viveu nos Estados Unidos, Bombal trabalhou como tradutora nos estúdios da Paramount, empresa para a qual vendeu os direitos de *A última névoa*. Porém, de acordo com Hosiasson, a frustração de não ver sua novela transposta para as telas do cinema, devido à crise que a produtora enfrentava na época, foi motivo de grande tristeza para Bombal até o final de sua vida.

Após a morte do segundo marido, Bombal retorna ao Chile. Na década de setenta, a autora foi agraciada com o *Premio Academia Chilena de la Lengua* e com o *Premio Joaquín Edwards Bello*.

A autora viveu seus últimos anos enfrentando grandes dificuldades financeiras, agravadas pelo vício em álcool. Maria Luisa Bombal faleceu devido à cirrose hepática, no dia 6 de maio de 1980, na capital chilena, onde vivia em uma clínica de repouso, longe da única filha que ainda na adolescência se afastara da mãe.

Apesar de ter tido um período de atividade bastante restrito, deixou uma obra tão singular quanto instigante, cuja fama repercutiu em diversos países tanto na América Latina quanto na América do Norte e na Europa.

2 SOBRE A TRADIÇÃO DO DUPLO

Em sua obra *The Double* (1971), Otto Rank exemplifica das mais diferentes formas as

origens da temática do duplo na nossa cultura, as quais remetem aos tempos dos antigos Egípcios e Gregos, que acreditavam na existência da alma como uma imagem duplicada do corpo. De maneira a esclarecer tal crença, ele menciona Rhode: “According to Rhode, the primary concept of the soul leads to a duplication of the person, to the formation of a second self” (RHODE apud RANK, p.83, 1971). Ou seja, desde os tempos remotos, povos antigos viam a alma como uma duplicação do corpo.

Observemos então como o conceito de duplo vem desde épocas distantes e permanece atual nos dias de hoje. Outras de suas origens, de acordo com Rank, são a imagem observada no espelho e a sombra, as quais funcionam como duplicações e cujas representações já foram utilizadas como artifícios narrativos em obras literárias, como no desfecho de *William Wilson*, de Edgar Allan Poe.

Para Ralph Tymms, o duplo se apresenta como “an allegorical representation or as a projection of the second self of the unconscious” (TYMMS, 1949, p.40-41), o que funciona como uma visão válida principalmente para obras nas quais o duplo provém de um desdobramento da personalidade do protagonista, uma espécie de fragmentação da mente que desenvolve vida própria, como é o caso de *William Wilson*, de Poe, obra na qual Rank considera o tema do duplo ter sido utilizado de uma forma que “has become a model for later treatments” (RANK, 1971, p.24).

De acordo com Maggio e Zanine, podemos considerar também a seguinte definição do uso do duplo na literatura:

O duplo é instrumento recorrente em histórias ficcionais, lendas, processos de simbolização e expressões artísticas. É através dele que se dá o processo de (res)significação das personagens, que proporciona ao leitor ou espectador um entendimento maior sobre o relacionamento dessas personagens com outros indivíduos, bem como com os espaços físico-temporais que ocupam (MAGGIO; ZANINI; 2018).

Ou seja, através deste instrumento, podemos analisar narrativas de forma a compreender melhor os significados intrínsecos nestas, de maneira a aprofundarmo-nos na estrutura psicológica dos personagens ou também até mesmo na interpretação da estrutura da obra, a qual também pode apresentar elementos duplos, os quais já foram o foco de estudos psicanalíticos de estudiosos como Freud, Jung e Lacan.

Um dos principais estudos da psicanálise a respeito do tema foi desenvolvido por Freud, em seu ensaio “O Inquietante” (*The Uncanny/Unheimlich*), no qual ele define este inquietante

como ““as everything that was intended to remain secret, hidden away, and has come into the open” (FREUD, 1919, p. 132), ou seja, aquilo que deveria manter-se oculto, mas causa estranhamento ao ser exposto ao mundo externo. Conforme explica Zanini, o artigo foi:

originalmente publicado em 1919, seminal para o entendimento de questões relacionadas ao duplo ficcional. O duplo inquietante se manifesta a partir da articulação do *Heimlich* (familiar, pertencente a casa, amigável, doméstico, domado, íntimo, confortável) e o *Unheimlich* (incômodo, angustiado, escondido, secreto, privado) (2010, p.333-337). O termo *Heimlich* abarca a dialética da privacidade – há coisas que são da casa ou de casa e, portanto, devem permanecer privadas, uma vez que são particularidades da família ou do indivíduo, relacionadas a desejos, instintos e hábitos dos quais a pessoa provavelmente crê que deve se envergonhar. Desta forma, podemos pensar no *Heimlich* também como uma parte do eu que está escondida, e que deve permanecer assim para a manutenção da normalidade, da normatividade e da respeitabilidade. Já o *Unheimlich* – o estrangeiro, o indomado, não-familiar – pode tornar-se público à revelia das pessoas, e apesar de seu caráter secreto, o que nos remete novamente à possibilidade da vergonha e da culpa (ZANINI, 2018, p.60-61).

Além de Freud, outros renomados psicanalistas também se debruçaram sobre o tema, como Jung, que define este outro presente em nós como um de seus arquétipos, o qual ele chama de Sombra, e o explica da seguinte maneira:

If we are able to see our own shadow and can bear knowing about it, then a small part of the problem has already been solved: we have at least brought up the personal unconscious. The shadow is a living part of the personality and therefore wants to live with it in some form. It cannot be argued out of existence or rationalized into harmlessness (JUNG, 1969, p. 20).

Ou seja, o duplo é dessa forma visto como uma sombra do ser, uma parte da personalidade que pode viver oculta, mas que talvez venha a emergir das profundidades da mente e causar um choque ao mundo externo. Tal sombra, que pode ser vista como um reflexo ou até mesmo como ou *doppelganger*, que é uma duplicação completa de uma pessoa, pode até ser identificada, mas não eliminada ou sequer compreendida de maneira racional para que deixe de ser um problema. Isso significa que duplos sempre serão aspectos intrigantes de narrativas que nos assombrarão de uma forma ou de outra, pois a duplicidade das existências fragmentadas eventualmente será expressa de alguma maneira, seja na literatura ou em outras artes, e isso é uma forma através da qual o escritor, o artista e seu público se tornam capazes de refletir sobre os desdobramentos da realidade em que vivemos, assim como os desdobramentos de suas

próprias personalidades.

3 A CASA DO MATRIMÔNIO: A MORADA DA CONVENIÊNCIA

O conflito entre o casamento por conveniência e o amor, ainda que este último seja um conceito impreciso e controverso até a atualidade, deu origem a diversas obras consideradas que cânones da literatura mundial. Entre elas, podemos destacar romances como *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz, e *Anna Karênina* (1877), de Lev Tolstói, autor que abordava constantemente a temática da infelicidade conjugal e do adultério em obras como as novelas *Sonata a Kreutzer* (1889) e *O diabo* (1910).

No conto *A última névoa* (1935), mais uma vez encontramos o questionamento da instituição do casamento, principalmente, por este ter ocorrido apenas por conveniência.

Os noivos, que são primos, decidem se casar apenas por medo da solidão. Daniel, que está viúvo há menos de um ano, propõe casamento à prima, a narradora-protagonista do conto. Ele decide se casar novamente por não suportar viver sozinho na mesma casa onde vivera meses antes com a falecida esposa, a quem realmente amara. Ela aceita a proposta apenas para livrar-se do estigma de ficar solteira. Vale ressaltar que não se casar, em uma sociedade católica no início do século passado, era uma carga pesada demais, principalmente para as mulheres.

O excerto a seguir se refere ao momento em que o casal, após chegar à casa onde viverá pelos próximos anos, reflete sobre o casamento.

O vendaval da noite anterior havia removido as telhas da velha casa de campo. Quando chegamos, a chuva gotejava em todos os quartos.

– Os tetos não estão preparados para um inverno como esse – disseram os criados ao conduzir-nos à sala e, como lançassem sobre mim um olhar de estranhamento, Daniel explicou rapidamente:

– Minha prima e eu nos casamos esta manhã.

Tive dois segundos de perplexidade.

“Por muito pouca importância que se haja dado ao nosso repentino enlace, Daniel deveria ter advertido a sua gente” – pensei escandalizada.

Na verdade, desde que o carro franqueou os limites da fazenda, meu marido se mostrou nervoso, quase agressivo.

E era natura.

Há apenas um ano ele fazia o mesmo trajeto com sua primeira mulher; aquela garota insociável e magra a quem adorava e que depois deveria morrer tão inesperadamente três meses depois. Mas agora, agora há algo como que de receio no olhar com que ele me envolve da cabeça aos pés. É o olhar hostil com que de costume acolhe sempre o estrangeiro (BOMBAL, 1985, p.3).

O casamento pautado na conveniência e no desamor é materializado na casa, repleta de lembranças para o marido, mas vazia de emoções para a mulher. O local, um casarão antigo em ruínas, apartado da cidade, representa para ela mais uma prisão do que uma casa, embora ela não seja prisioneira do esposo, ela está aprisionada pelo próprio tédio, por uma vida sem sentido.

O marido tem a consciência de que não é amado pela mulher e a ausência de sentimentos dela encontrará reciprocidade nele, que não esconde o fato de não ter se conformado com a morte da primeira esposa.

O próximo excerto se refere ao que talvez tenha sido um dos maiores motivos que levaram Daniel a propor casamento à prima: “Quando era criança, Daniel não temia os fantasmas nem os móveis que rangem na escuridão durante a noite. Desde a morte de sua mulher, dir-se-ia que sempre tem medo de ficar sozinho (BOMBAL, 1985, p.3).”

Durante toda a narrativa fica muito evidente que o casal jamais consegue integrar-se: o marido, vivendo atormentado por lembranças e, a esposa, consciente de que não é a mulher com que Daniel gostaria de estar casado, acaba por refugiar-se em devaneios, como veremos mais adiante.

Daniel se levanta e pega a lanterna. Põe-se a andar. (...) comprovo com surpresa que os seus sarcasmos não fazem mais que voltar-se contra ele mesmo. Está lívido e parece sofrer.

Ao entrar no quarto, solta a lanterna e vira rapidamente a cabeça, ao mesmo tempo que uma espécie de ronco que ele não consegue reprimir dilacera-lhe a garganta.

Olho para ele espantada. Tardo um segundo em compreender que está chorando.

Afasto-me dele, procurando persuadir-me de que a atitude mais discreta está em fingir uma absoluta ignorância da sua dor. Mas no meu íntimo algo me diz que essa é também a atitude mais cômoda (BOMBAL, 1985, p.6).

Consciente da hostilidade inicial do marido, que evoluirá para a indiferença ao longo da narrativa, a personagem se mostra cada vez mais ensimesmada. A narradora perpassa os dias reclusa, conformada com seu destino, numa aparente apatia. É somente após a visita de familiares que a jovem sente a necessidade de assumir o protagonismo da própria vida.

Ao flagrar Regina, a esposa do irmão de Daniel, abraçando o amante, hospedado também na casa, como amigo do casal, a narradora protagonista começa a se comparar a ela. Percebe as diferenças entre ambas, como os longos cabelos soltos de Regina, ao contrário dos seus que são mantidos sempre trançados, com o mesmo penteado da primeira esposa de Daniel,

por ordem do marido. A personagem então lamenta:

Olho-me atentamente no espelho e comprovo angustiada que meus cabelos perderam esse leve tom avermelhado que lhes imprimia um estranho fulgor quando eu mexia a cabeça. Meus cabelos escureceram. Vão escurecer cada dia mais.

E antes de que percam seu brilho e sua violência não haverá ninguém que diga que tenho lindos cabelos (BOMBAL, 1985, p. 8).

Podemos entender essa perda da cor original do cabelo, que possui um movimento contrário dos cabelos que se tornam brancos com a passagem do tempo, como uma mudança apenas física e não fisiológica. Quando a narradora lamenta a perda do tom avermelhado dos cabelos, ela na verdade lamenta o longo período em que permanece dentro de casa, pois é a exposição à luz solar que causa o tom avermelhado nos cabelos escuros. A nova casa, a casa do matrimônio, é também uma prisão.

Lucía Guerra-Cunningham, escritora e crítica literária chilena, responsável por resgatar obras de escritoras e trazê-las para o meio acadêmico, em seu estudo *Vision de lo femenino en la obra de Maria Luisa Bombal: una dualidade contradictoria del ser y el deber-ser* (1985) afirma que a casa seria por excelência a materialização da instituição do matrimônio. Lucía Guerra-Cunningham afirma:

Intimamente relacionado con esta vivencia sensual se da el impulso erótico que se expresa en el tema de la búsqueda del amor en un mundo dominado por convenciones sociales y estrictos códigos morales. (...) La casa es, en esencia, el ámbito de la regulación social, aquel lugar donde la existencia de la mujer está teñida por la frustración, la rutina y los actos intrascendentes, donde transcurre "una muerte en vida" (La última niebla), la degradación del ser femenino (La amortajada) o la alienación que momentáneamente protege de un enfrentamiento con la verdadera realidad (CUNNINGHAM, 1985, p. 95).³

Básicamente, integrarse al Orden, es decir, cumplir con la meta del matrimonio, implica ser subyugada por lo que en apariencias proporcionará la realización para la existencia femenina. Sin embargo, la entrada en el ámbito regulado del matrimonio pone de manifiesto en toda su dramaticidad el conflicto entre el Ser y el Parecer. Aparentar ante los otros que se es feliz cuando, en realidad, cada día de la rutina hogareña no es sino frustración,

³ Intimamente relacionado com esta vivência sensual se dá o impulso erótico que se expressa através do tema da busca do amor em um mundo dominado por convenções sociais e estreitos códigos morais. A casa é, em essência, o lugar da regulação social, aquele lugar onde a existência da mulher está manchada pela frustração, pela rotina e pelos atos inconsequentes, onde ocorre “uma morte em vida” (A última névoa), a degradação do ser feminino (A amortalhada) e a alienação que durante um período muito breve a protege de um enfrentamento com a verdadeira realidade.

búsqueda insatisfecha del amor en una sociedad que ha aniquilado sistemáticamente los impulsos sexuales de la mujer para reafirmar el principio de la propiedad y la instauración del núcleo familiar (CUNNINGHAM, 1985, p.95-96).⁴

Os excertos acima nos mostram que para a autora a casa seria um espaço de manutenção dessa estrutura social em que mais importante do que a realização pessoal da mulher é que ela cumpra um papel pré-estabelecido de esposa e mãe. Ao longo da obra de Maria Luisa Bombal, temos diversas personagens que vivenciam essa dualidade entre *ser e dever ser* proposta por Lucía Guerra. No caso da protagonista de *A última névoa*, a personagem deseja viver o amor, mas está atrelada a um casamento que não foi construído com base nesse sentimento. Quando a personagem afirma que se casou apenas para estar casada casar, sua afirmação oculta uma realidade já constatada pelo marido, que tem consciência de que a prima somente aceitou sua proposta de casamento para não ficar solteira como as irmãs. Em uma sociedade latino-americana, católica, do início do século passado, o casamento era visto como o mais importante objetivo a ser alcançado por uma mulher. Sendo assim, não é difícil constatar a origem dessa dualidade entre *ser e dever ser*. O *ser* é a essência do indivíduo, que possui anseios e desejos, enquanto o *dever ser* é o que esperam dele, é o papel que já está estabelecido para ele antes mesmo de seu nascimento. A casa, para Lucía Guerra-Cunningham é o espaço de manutenção do *dever ser*.

4 A CASA DO ADULTÉRIO: A PROMESSA DE LIBERDADE

Passados alguns dias do flagrante da protagonista ao casal adúltero, o casal viaja para a cidade, onde se hospeda na casa da mãe de Daniel. A narradora-protagonista, após uma noite em que todos se embriagam, deixa o marido no quarto e sai sozinha, passeando pelas ruas desertas da cidade pela madrugada. Temos aí a primeira suposta transgressão da personagem, principalmente se levarmos em conta a época em que a obra foi publicada. Se para uma mulher sair desacompanhada já era motivo de desconfiança, devemos imaginar o que pensariam os seus

⁴ Aparentemente, integrar-se à ordem quer dizer, cumprir com a meta do matrimônio, ou seja, ser subjugada ao que aparentemente significa a realização da existência feminina. No entanto, a entrada no domínio regulado do casamento revela em toda a sua natureza dramática o conflito entre o Ser e o Aparentar. Aparentar diante dos outros que se é feliz quando, na realidade, todos os dias da rotina doméstica não passam de frustração e uma busca insatisfeita de amor numa sociedade que sistematicamente aniquilou os impulsos sexuais das mulheres para reafirmar o princípio da propriedade privado e o estabelecimento do núcleo familiar (CUNNINGHAM, 1985, p.95-96).

familiares ao descobrir que ela havia saído sozinha durante a madrugada.

A segunda suposta transgressão da personagem é acompanhar o desconhecido que se aproxima dela e a convida para ir a sua casa. A aproximação do homem, que em nenhum momento revela o seu nome acontece de forma misteriosa. Durante todo o tempo, eles andam pelas ruas desconhecidas, envoltos pela névoa, que será recorrente ao longo da obra. O excerto a seguir, se refere ao momento em que a narradora conhece o suposto amante.

E eis que, de repente, vejo outra sombra junto a minha. Levanto a cabeça. Um homem está à minha frente, bem perto de mim. É jovem; uns olhos muito claros num rosto moreno e uma das sobrancelhas, levemente arqueada, emprestam a sua face um aspecto quase sobrenatural. Dele se desprende um vago, porém envolvente calor.

É rápido, violento, definitivo. Compreendo que o esperava e que vou segui-lo seja como for, onde quer que for. Lanço os braços ao seu pescoço e ele então me beija, sem que por entre suas pestanas as pupilas luminosas cessem de me olhar (BOMBAL, 1985, p.15).

A personagem se rende instantaneamente à sedução do estranho, assumindo os riscos que a situação poderia representar, o que não significa pouco. Se, nos dias de hoje, não podemos ignorar o fato de que a rua muitas vezes pode representar perigo para as mulheres, somente movida por um extremo desejo de transgressão, uma mulher seria capaz de arriscar a vida acompanhando um homem estranho, para um local também desconhecido.

Ela, que durante o trajeto em nenhum momento hesita, acompanha o homem misterioso a sua casa. O excerto abaixo se refere à chegada dos dois.

Guia-me até uma rua estreita e em declive. Obriga-me a parar. Atrás de uma grade, distingo um jardim abandonado. O desconhecido desata com dificuldade os nós de uma corrente enferrujada.

Dentro da casa a escuridão é completa, mas uma mão quente procura a minha e me incita a prosseguir. Não tropeçamos em nenhum móvel; nossos passos ressoam em quartos vazios. Subo apalpando a longa escada, sem precisar apoiar-me no corrimão, pois o desconhecido ainda guia cada um dos meus passos (BOMBAL, 1985, p.15).

Em nenhum momento a personagem se impressiona com o aspecto sombrio da casa, aparentemente em ruínas, como o lugar em que habita com o marido. A casa praticamente abandonada, não a perturba como a casa devastada pela tempestade, para qual foi levada logo após o casamento, pelo contrário. A seguir temos um excerto sobre as impressões da personagem sobre o quarto do suposto amante.

Dou um passo dentro de um aposento cujos tecidos desbotados lhe dão não sei que encanto antiquado, não sei que melancólica intimidade. Todo o calor da casa parece ter-se concentrado aqui. A noite e a neblina podem adejar em vão contra os vidros da janela; não conseguirão infiltrar neste quarto um único átomo de morte (BOMBAL, 1985, p. 16).

É somente nessa casa, que a personagem consegue resgatar a própria sexualidade, como não acontece na casa do matrimônio. O casamento, realizado apenas para cumprir uma convenção social, não permite que a personagem vivencie o amor, tampouco o sexo.

A sexualidade, principalmente a sexualidade feminina, durante muito tempo foi considerada tabu em diversas sociedades. Embora a iniciação sexual fosse vista como algo natural para os homens, sempre foi encarada como uma questão muito delicada no que concerne às mulheres. De qualquer forma, a casa dos pais é um local considerado interdito para esse momento da vida do indivíduo. Para os homens, os bordéis durante muito tempo foram o lugar de iniciação por excelência. O início da atividade sexual feminina era visto como uma questão extremamente delicada. Segundo Michel Foucault:

Para as moças, existia, até meados do século XX, uma tradição que se chamava a “viagem de núpcias”: era um tema ancestral. A defloração da moça não poderia ocorrer em “nenhum lugar” e, naquele momento, o trem, o hotel da viagem de núpcias eram bem esse nenhum lugar, essa heterotopia sem referências geográficas (FOUCAULT, 2001, p.416).

No caso de *A última névoa*, a casa do matrimônio se configura como a casa dos pais, um lugar de manutenção da ordem social e da vida familiar, porém interdito para a sexualidade. Sendo assim, a casa, mais precisamente, o quarto do amante, é o lugar em que a protagonista vive de maneira mais intensa a sua sexualidade. Para a personagem, o ato sexual transgressor funciona como uma espécie de iniciação sexual. Pela primeira vez, a protagonista confronta com a própria libido, o que dificilmente ocorreria na casa do matrimônio, pois o casamento para ela foi muito mais a realização de uma etapa obrigatória da vida de uma mulher de sua época, do que a satisfação de um desejo pessoal. A casa matrimonial está institucionalizada como um espaço reservado à família. Desta maneira, não há outra alternativa para a personagem a não ser vivenciar essa experiência inédita na casa de um desconhecido.

Michel Foucault afirma que existem dois grandes tipos de espaço que estão ligados a todos os outros, porém os contradizendo. O primeiro grande tipo seria composto pelas utopias que “são os posicionamentos sem lugar real (...) essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais (FOUCAULT, 2001, p.415). O segundo grupo

seria composto pelas heterotopias. De acordo com Foucault:

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (FOUCAULT, 2001, p.415).

Enfim, o último traço das heterotopias é que elas têm, em relação ao espaço restante, uma função. Esta se desenvolve entre dois pólos extremos. Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada (FOUCAULT, 2001, p.420).

Podemos considerar a casa do adultério em *A última névoa* como uma heterotopia, pois ela é um lugar que não se encaixa em nenhum outro, apesar de existir fisicamente. A casa do amante não tem nenhuma outra função na narrativa a não ser abrigar os personagens durante o ato transgressor. Ela surge como uma oposição à casa do matrimônio, espaço onde a submissão da mulher à ordem vigente é legitimada. Um outro aspecto importante a ser considerado para compreendermos a função heterotópica da casa do amante, é que a protagonista somente consegue ter acesso ao local, na presença do homem, durante a noite em que se conhecem entre a névoa densa. Foucault afirma:

As heterotopias supõem sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis. Em geral, não se chega a a um posicionamento heterotópico como a um moinho. Ou se é obrigado, como é o caso da caserna, o caso da prisão, ou é preciso se submeter a ritos e purificações. Só se pode entrar com uma certa permissão e depois que se cumpriu um certo número de gestos (FOUCAULT, 2001, p.420).

Devemos considerar que a personagem, ao retornar à cidade onde conheceu o suposto amante, empreende uma busca à casa, porém essa busca é frustrada. Ao chegar ao ponto onde ela acredita estar localizada a residência do homem misterioso, apesar de vagamente reconhecer nele elementos semelhantes aos que percebeu na primeira noite, como o velho portão de ferro e as árvores do jardim, vislumbradas entre a névoa – vale lembrar que estes elementos são facilmente encontrados em diversas casas – ela acaba por descobrir que não há ninguém

residindo no local com as mesmas características do homem. A busca termina com o seguinte excerto:

Com a vaga esperança de me haver enganado de rua, de casa, continuo errando por uma cidade fantasma. Dou voltas e mais voltas. Quisera continuar procurando, mas já anoitece e não distingo nada. Além disso, para que lutar? Era meu destino. A casa, e meu amor, e minha aventura, tudo se esvaneceu na névoa, algo assim como uma garra ardente me pega, de súbito, pela nuca; lembro que tenho febre (BOMBAL, 1985, p.42).

O desfecho do conto que pode facilmente ser lido como uma experiência sobrenatural, também pode ser entendido como a manifestação do sintoma da mesma enfermidade que acometeu à narradora na noite do encontro, todavia se entendermos a casa como um local existente, e se não levarmos em conta a veracidade da experiência da narradora, podemos concluir que a casa é uma heterotopia só acessível por meio de seu proprietário. Só é possível entrar na casa “com uma certa permissão e depois que se cumpriu um certo número de gestos” (FOUCAULT, 2001, p.420). A permissão na obra advém unicamente do amante. Seria ele, somente ele, a chave de todo o mistério.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante praticamente toda a obra, a narradora protagonista espera pelo retorno do homem que irá resgatá-la da vida vazia e entediante ao lado do marido. Porém, após ter todas as evidências da existência do homem negadas, surge uma oportunidade de esclarecer a dúvida, quando ela mais uma vez encontra-se na cidade onde o conheceu. Quando, finalmente, ela localiza a casa do suposto amante, para a sua grande surpresa, e decepção, ela descobre que ele jamais morou na residência.

Podemos entender que o homem desconhecido pode ser uma projeção do marido, mas transfigurado em um amante que corresponde os seus sentimentos, o que não acontece dentro do casamento, pois seu marido ainda ama a primeira esposa. Por consequência, a casa em que a narradora esteve com ele durante apenas uma noite, pode ser vista como uma duplicação da própria casa onde a personagem vive com o marido. Abaixo, temos excertos em que é possível observar alguns pontos de intersecção entre a casa do matrimônio e a casa do adultério.

O vendaval da noite anterior havia removido as telhas da velha casa de campo. Quando chegamos, a chuva gotejava em todos os cantos.

– Os tetos não estavam preparados para um inverno como esse – disseram os criados ao conduzir-nos à sal e, como lançassem sobre mim um olhar de estranhamento, Daniel explicou rapidamente:

– Minha prima e eu nos casamos esta manhã.

Tive dois segundos de perplexidade.

“Por muito pouca importância que se haja dado ao nosso repentino enlace, Daniel deveria ter advertido a sua gente – pensei escandalizada (BOMBAL, 1985, p.3).

A névoa se adensa, cada dia mais, contra a casa. Já fez desaparecerem as araucárias cujos galhos golpeavam a balaustrada do terraço. Ontem à noite sonhei que, por entre as frestas das portas e janelas, ela se infiltrava lentamente na casa, no meu quarto, e esfumava a cor das paredes, os contornos dos móveis, e se entrelaçava nos meus cabelos e aderida ao meu corpo e o desfazia todo (BOMBAL, 1985, p.12).

Guia-me até uma rua estreita e em declive. Obriga-me a parar. Atrás de uma grade, distingo um jardim abandonado. O desconhecido desata com dificuldade os nós de uma corrente enferrujada.

Dentro da casa a escuridão é completa, mas uma mão quente procura a minha e me incita a prosseguir. Não tropeçamos em nenhum móvel; nossos passos ressoam em quartos vazios. Subo apalpando a longa escada, sem precisar apoiar-me no corrimão, pois o desconhecido ainda guia cada um dos meus passos (BOMBAL, 1985, p.15).

Dou um passo dentro de um aposento cujos tecidos desbotados lhe dão não sei que encanto antiquado, não sei que melancólica intimidade. Todo o calor da casa parece ter-se concentrado aqui. A noite e a neblina podem adejar em vão contra os vidros da janela; não conseguirão infiltrar neste quarto um único átomo de morte (BOMBAL, 1985, p. 16).

Podemos perceber a partir da leitura dos excertos acima, que nos dois primeiros, que se referem à casa do matrimônio, há uma perspectiva negativa do espaço. A casa de Daniel reproduz a ruína em que a vida do proprietário havia se transformado após a morte da primeira esposa, ruína essa que se estenderá ao novo relacionamento. Logo na sua chegada, a narradora se espanta com o descaso do marido, que não havia informado aos empregados da casa que retornaria da cidade casado novamente. Um outro aspecto importante a ser observado é a névoa que transpassa a casa em diversos momentos, amedrontando a personagem, como se fosse uma entidade.

No segundo e no terceiro excertos, temos a chegada da narradora à casa do amante, que também é uma casa em ruínas, mas que não a assusta em nenhum momento. O ápice da comparação se dá através da névoa: se na casa do marido, o elemento representa uma ameaça, na casa do amante ela é neutra, não consegue adentrar a casa. É somente na casa do amante que ela se sente imune à ameaça dessa névoa-entidade. Todavia, ao constatarmos a inexistência do

amante e da casa, fica impossível dissociar esta aventura do próprio casamento. Este processo ocorre através dos devaneios de uma mulher recém-casada, extremamente entediada, que não encontra no casamento equivalência ao ideal romântico remanescente a sua época – que, em certa medida, ainda sobrevive nos dias de hoje – que prometia às mulheres a realização pessoal através da felicidade conjugal. Diante da ausência da reciprocidade de afeto por parte do marido, não resta a ela outra alternativa a não ser buscar um amante e, se essa mulher se encontra ainda em uma situação em que não é possível a sua emancipação da figura masculina do marido, e ao mesmo tempo ela vive isolada em uma casa afastada da cidade, e por consequência, das pessoas, não resta a ela outra alternativa a não ser a fuga da própria realidade, mesmo que durante essa fuga ela permaneça atrelada a uma figura masculina, em um lugar idealizado, que apesar das semelhanças com a própria casa, é um lugar onde é possível vivenciar o amor.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da modernidade. Campinas: Papyrus. 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOMBAL, Maria L. **A última névoa**. Tradução Neide T. Maia González. São Paulo: Difel, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**. São Paulo: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. **The Uncanny**. Translated and edited by David McLintock. London, England: Penguin Classics, 2003.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía. Vision de lo femenino em obra de Maria Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y deber-ser. **Revista Chilena da Literatura** Nº 25, 1985.

HOSIASSON, Laura J. Maria Luisa Bombal e Clarice Lispector: encontros e traduções de uma mesma sensibilidade. In: _____. **Revista Araticum**, 2013.

JUNG, Carl. **The Archetypes and the Collective Unconscious**. New York: Routledge, 2014.

MAGGIO, Sandra Sirangelo; ZANINI, Claudio Vescia (Orgs.). **O Duplo, o Espelho, a Sombra**: figurações de personagens nas literaturas de língua inglesa Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

OROZCO VERA, Maria J. La narrativa de Maria Luisa Bombal: principales claves temáticas. In: _____. **Revista de Filología y su Didáctica**, n.12, 1989.

POE, Edgar Allan. **The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe**. New York: Barnes&Noble, 2006.

RANK, Otto (1971). **The Double: A Psychoanalytic Study**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

ZANINI, “MEU NOME É LEGIÃO”: DO DUPLO AO MÚLTIPLO EM FILMES DE POSSESSÃO DEMONÍACA. In: **O Duplo, o Espelho, a Sombra**. p. 46, Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

TYMMS, Ralph. **Doubles in Literary Psychology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1949.