



Karine Rocha

# REESCREVER A MULHER

Alfonsina Storni  
e a experiência  
feminina na  
vanguarda  
portenha



## REESCREVER A MULHER

Alfonsina Storni  
e a experiência feminina  
na vanguarda portenha



Karine Rocha

## **REESCREVER A MULHER**

Alfonsina Storni  
e a experiência feminina  
na vanguarda portenha

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfilmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos e videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial em qualquer sistema de processamento de dados, além da inclusão de parte da obra em qualquer programa cibernético. Estas proibições se aplicam, também, às características gráficas da obra e à sua editoração.

### Catálogo na fonte

Bibliotecária Kalina Lígia França da Silva, CRB4-1408

---

O48r Oliveira, Karine da Rocha.

Reescrever a mulher : Alfonsina Storni e a experiência feminina na vanguarda portenha [recurso eletrônico] / Karine Rocha. – Recife : Edição do autor, 2016.

Originalmente apresentada como dissertação do autor (mestrado – UFPE. CAC. Letras. Recife, 2009) sob o título: Derrubando mitos – Alfonsina Storni e a reconstrução da identidade feminina no início do século XX

Inclui referências.

ISBN 978-85-415-0830-8 (online)

1. Storni, Alfonsina, 1892-1938 – Crítica e interpretação. 2. Literatura hispano-americana. 3. Poesia latino-americana. 4. Crítica literária feminina. I. Título

809

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2017-032)

---

## APRESENTAÇÃO

Em um dos setores do Café Tortoni, na cidade de Buenos Aires, os visitantes encontram um curioso grupo escultórico. Uma mulher e dois homens, de tamanho natural, que representam um momento da cultura argentina, os anos 20 e 30, mas que a seus modos viriam a representar e continuam representando, muito mais do que um espírito de época. Parado, um dos homens, com sorriso eterno e o impecável penteado característico, é Carlos Gardel. O outro, sentado, é um Borges de bengala, idoso e cego, o Borges consagrado dos anos 70. A mulher, também sentada, é Alfonsina Storni, de olhar sereno e algo perdido, envelhecida por uma idade que nunca chegou a ser a sua. As efígies, decididamente anacrônicas, talvez não sejam muito verossímeis, mas lá estão, no Tortoni, epicentro das tertúlias literárias e cenário da vida portenha, no café que alguma vez os três frequentaram. Entre o ícone máximo da cultura popular e a figura mais famosa da cultura letrada, há uma mulher cuja vida parece ter

sido maior que a sua literatura e que, entretanto, foi antes de tudo, uma mulher de letras, uma escritora em todos os sentidos possíveis dessa palavra.

Alfonsina Storni nasceu em 1892. Foi uma autora muito prolífica de poesias, obras de teatro, textos jornalísticos. Teve intensa participação nos círculos literários e nos movimentos progressistas que se expandiam e conflagravam na Buenos Aires daquelas primeiras décadas do século XX. Sua consagração não foi unânime, mas foi, certamente, uma autora consagrada, talvez a mais famosa do seu tempo no Cone Sul, junto a Gabriela Mistral e Juana de Ibarborou.

Viveu 46 anos, ao longo dos quais foi desenhando uma trajetória – como migrante, mãe, atriz, professora, feminista e poeta – que seria para sempre reinventada a partir do seu suicídio nas águas de Mar del Plata em 1938. Diferentemente de Leopoldo Lugones, mas à semelhança de Horacio Quiroga (os outros dois suicidas ilustres que, um pouco antes dela, também optaram pela interrupção súbita das suas vidas), o suicídio de Alfonsina perdura na mitologia popular como marca distintiva e quase como sinédoque de uma existência agitada e angustiada. Para cristalizar esse mito, não há dúvida de que muito contribuiu a zamba (hoje mais conhecida pelo público massivo que a própria poesia da autora) composta em 1969 por Ariel Ramirez e Félix Luna e popularizada, antes que por tantos outros, por Mercedes Sosa. A canção evoca esse instante final em que “uma voz antiga de vento e de sal” leva

para sempre uma Alfonsina que, “vestida de mar”, vai como a procurar poemas novos, silenciosa e insone. É a mesma cena que anuncia o monumento de Luis Perloti erigido em 1942 na praia de La Perla, o local do último ato de autora. Antes de afundar definitivamente na água, Alfonsina emerge da pedra, como um relevo antigo, e encara os ventos que ondulam a túnica que será também sua mortalha. Essas imagens, mais uma vez invocadas aqui, parecem ser inevitáveis e podem ser as primeiras que se costumam associar com a poetisa. Mas Alfonsina, essa mulher, excede esse dramático episódio, e se projeta nos versos simples e complexos que conformam seu legado poético.

Setenta anos depois da sua morte, em outro século e em outro país, outra mulher começa a escrever um livro sobre Alfonsina Storni. Nunca poderemos conhecer todos os motivos que nos levam a escrever sobre determinado autor, determinada obra ou determinado tema. Mas Karine Rocha sabia que tinha encontrado na poesia de Alfonsina uma janela que lhe permitia observar aquilo que já sabia e aquilo que nunca tinha visto antes. Em Alfonsina ressoava uma voz feminina firme, uma modernidade periférica vibrante, um devir vanguardista que entremeava literaturas e vidas como se estivessem feitas das mesmas substâncias, uma inquietação que transtornava e convertia as melancólicas e algo previsíveis figuras do tardo-romantismo em poderosos agentes do presente mais imediato. Karine foi encontrando tudo isso à medida que ia escrevendo

sua dissertação de mestrado no Programa de Letras da UFPE, naquele já distante ano de 2008.

Muitas coisas aconteceram depois, entre elas uma tese de doutorado sobre a literatura mística escrita nos conventos femininos na América colonial, e um cargo de professora, que Karine assumiu em 2014 na mesma instituição em que se formou como pesquisadora e docente. Nunca saberemos se há ou se houve um tempo certo para fazer as coisas, ou se as coisas sabem procurar um tempo certo para acontecer, mas aquela dissertação defendida em 2009 teve que aguardar todos estes anos, crescendo em silêncio, amadurecendo em retiro, até se transformar nisto que agora é o que o leitor pode já apreciar: um estudo fundamental para entender a figura e a obra de Alfonsina Storni.

Longe de se limitar à tarefa de divulgar a poesia de uma autora que ainda não está entre as mais conhecidas no Brasil, ou de preservar uma memória e uma história que merecem ser preservadas – tarefas que em si mesmas já seriam suficientes para valorizar este estudo – Karine situa a trajetória de Alfonsina no contexto das primeiras décadas do século XX, marcadas por grandes transformações no campo intelectual rio-platense, relativas tanto à circulação da literatura quanto à incipiente formação de um público leitor cada vez mais numeroso. A poesia de Storni é analisada em contraste com outras obras de autoria feminina que estavam sendo publicadas nesses anos, enfatizando seus modos de inserção nos debates sobre a condi-

ção e a participação femininas na época e iluminando assim o lugar que vem a ocupar no marco das diversas tendências vanguardistas que impulsionavam a renovação artística sob o imperativo da novidade. É nesse marco que se insere uma das principais vertentes que a leitura de Karine haverá de articular: o erotismo. Nos fluxos dessa vertente, Alfonsina encontra seu lugar como precursora, mas também como uma mulher plenamente envolvida pelas novas demandas que as vozes femininas estavam formulando, em confronto com uma ordem patriarcal que teimava em reservar para as mulheres um estatuto menor e subalterno. Karine nos mostra, e esta é uma das principais contribuições do seu trabalho, a urgência de postular as instâncias de enunciação alternativas que perpassam a poesia de Storni e que garantem, em definitivo, seu lugar contra-hegemônico e intempestivo na produção literária dessas décadas.

Muitos anos nos separam de Alfonsina Storni. Seu mundo já não é o nosso, e as demandas atuais podem parecer muito diferentes daquelas que surgiam com premência naquela conturbada era: a era de Yrigoyen e da fraude patriótica, da hora da espada promulgada por Lugones e das conspirações imaginadas por Roberto Arlt, do criollismo borgeano e das indagações metafísicas de Macedonio, das sátiras incisivas de Arturo Cancela e da poesia de reverberações socialistas de Nicolás Olivari ou de García Tuñón. Esse mundo das décadas de 20 e 30 é, em vários aspectos,

distante e alheio para nós. Alfonsina, tão instalada nesse mundo, continua, porém, retornando. Para além da sua biografia e dos seus biografemas, para além das penumbras e dos descuidos que relegaram seus versos, a poesia de Alfonsina Storni, intimista e reflexiva, continua evocando perdas, temores e fugacidades, e conquistando novos leitores. Estudos como este de Karine Rocha comprovam isso da melhor maneira possível, porque sabem transformar um exercício de leitura e análise em outra forma, mais perspicaz, mais incisiva, de falar de si, da literatura e das realidades que, aqui e agora, nos pertencem.

*Alfredo Cordiviola*

Departamento de Letras, UFPE.

## INTRODUÇÃO

Um dia o acaso me trouxe a seguinte declaração *soy un alma desnuda en estos versos, alma que ha de morir de una fragancia, de un suspiro, de un verso en que se ruega, Sin perder, a poderlo, su elegancia*. A delicadeza do poema me despertou a curiosidade para saber quem havia sido Alfonsina Storni, nome até então completamente desconhecido para mim. Lendo outros poemas acabo por descobrir que de suas mãos saíram versos que revelavam as lentas alterações do cotidiano das mulheres que viveram nas primeiras décadas do século XX. Filha de imigrantes falidos, Alfonsina Storni chega à cidade de Rosário com apenas três anos de idade e aí vive até os dezenove, quando decide se mudar para Buenos Aires. Chega sozinha à capital argentina, onde viverá grande parte de sua vida, que se transformará em um mito.

A vida de Alfonsina Storni foi fascinante por sua coragem, mas seu maior mérito não foi ter sido mãe

solteira e adepta do amor livre em uma época onde muitas mulheres ainda tinham como único horizonte de expectativa o ideal burguês de felicidade: um casamento onde encontrasse proteção e uma casa harmoniosa. O maior mérito de Alfonsina foi ter vencido os obstáculos financeiros, ter se tornado uma escritora que tinha seu nome reconhecido (positiva ou negativamente) e usado seu conhecimento em prol dos direitos femininos. Alfonsina Storni se fez uma exceção por vir de uma condição social precária e ter sentido na pele todas as turbulências da modernidade nas ruas portenhas. Derrubando todos os obstáculos, conseguiu se transformar em uma intelectual e atuar em prol da mulher. Sem esconder-se atrás de um pseudônimo, escreveu artigos importantes em diversos jornais locais, publicou livros de poesia e peças de teatro, sentiu o preconceito tanto masculino quanto feminino.

Hoje, ela é conhecida por sua vida transgressora e mitificada por conta de seu suicídio em Mar del Plata. Quando se fala em Alfonsina, qualquer argentino logo se lembra da música *Alfonsina y el mar*. Além disso, inúmeras biografias estão sendo publicadas ajudando a cultuar e mitificar sua vida. No entanto, sua obra encontra-se um pouco esquecida. Nos propomos estudar a obra de Alfonsina Storni por esta ter cantado em versos, de boa qualidade literária, a vida de Buenos Aires e de sua sociedade. Dentre as vertentes de sua obra, ficamos com a que nos levará ao quadro

social da mulher argentina do início do século XX, através de uma análise de cunho histórico-social que levam em consideração a presença da mulher e seu papel dentro da sociedade.

Para que tal objetivo fosse cumprido no primeiro capítulo fizemos uma busca sobre as condições socioculturais da mulher dentro da sociedade argentina. Retrocedemos no tempo para que fosse possível entender a época na qual Alfonsina viveu. Nos séculos que antecederam o período conhecido como Modernidade, encontramos uma posição extremamente marginal da mulher em relação à sua educação. Não havia escolas com o objetivo de instruir eruditamente as meninas, tais estabelecimentos apenas criavam donas-de-casa.

Com a chegada do governo de Sarmiento, ocorre uma profunda alteração no sistema educacional e as mulheres começam a se instruir. Algumas se atrevem a escrever poemas e romances, mas sempre escondidas atrás de um pseudônimo masculino. Com a chegada do século XX, já se pode encontrar nos corredores das universidades a presença feminina, ainda que de forma tímida. Esta presença se deu também graças ao surgimento da Primeira Onda Feminista, que aproveitou a chegada da Modernidade para lutar por um espaço mais justo para as mulheres.

Assistimos neste período uma reformulação nos jornais, o surgimento de uma classe média e baixa letrada, a alfabetização dos filhos de imigrantes, uma

maior abertura editorial e o aparecimento de uma cultura massificadora. Para expor estas alterações culturais, levamos em conta, principalmente, as pesquisas desenvolvidas por Beatriz Sarlo em *Una modernidad periférica* e *El império de los sentimientos*. Apesar de abordar o assunto de gênero de uma maneira parcial, em *Una modernidade periférica*, Sarlo nos deixa vários caminhos a serem desbravados sobre a questão da formação de leitoras e escritoras durante a modernidade argentina. Através de seus estudos sobre as alterações culturais ocorridas no início do século XX, aliados a outras pesquisas, pudemos detectar que algumas mulheres aproveitaram as brechas da modernidade para começar a se instruir e escrever assumindo sua identidade feminina.

Nesta época surgem diante do público leitor nomes como os de Nydia Lamarque, Norah Lange, Delfina Bunge e Alfonsina Storni. Os três primeiros nomes saíram da aristocracia local e escreviam poemas de uma forma esperada para uma mente feminina. Encerradas nos limites do espaço privado, estas mulheres confeccionavam poemas recatados, onde figuravam a busca de um amor transcendental. Ganharam a simpatia de vários críticos e escritores da época, pois não ultrapassaram as fronteiras da decência moral. O nome de Alfonsina Storni apareceu destoante neste grupo de escritoras. Ela não frequentava os salões da aristocracia, trabalhava para se manter e criar o filho, além de escrever versos de teor erótico e feminis-

ta. Destoar do esperado por uma mulher lhe rendeu o ataque agressivo da crítica contemporânea e o descaso de muitos. Mesmo assim, ainda conseguiu fazer parte do grupo *Nosotros* e posteriormente convive com escritores de nome aceito pela crítica. Mas a sua presença entre estes intelectuais era uma espécie de curiosidade, todos queriam conhecer aquela mulher atea, que vivia sozinha e queria a igualdade dos gêneros, como revelou Delfina Bunge em seu diário.

Completamente envolvida com o feminismo, Alfonsina transfere para sua obra poética os pressupostos deste movimento e o choque social proporcionado pelos mesmos. No segundo capítulo tratamos de pontuar vários aspectos temáticos de sua obra que a fizeram destoar das demais escritoras de sua época e reivindicasse uma nova forma de dizer-se mulher. Para isto dividimos a análise dos poemas em três partes. A primeira delas diz respeito às alterações no espaço privado, proporcionadas tanto pelo surgimento do feminismo quanto pela modernidade. Em seguida analisaremos a nova postura da mulher dentro do espaço social e que se faz presente na obra de Storni através de vários recursos, entre elas a ironia e a parodia.

Em seus versos podemos sentir as alterações no cotidiano feminino e a dificuldade destas mudanças para se estabelecer em uma sociedade impregnada pelo patriarcalismo e pela Igreja Católica. Encontramos a inquietação das primeiras feministas

em busca de uma maior liberdade para a mulher, para isso usamos obras como *Woman and Labour*, de Olive Schreiner e *A room of one's own*, de Virginia Woolf. Vamos encontrar um chamado para que as mulheres andem ao lado do homem e não atrás dele. Em seus versos de teor social encontramos um apelo para que as mulheres se instruem, trabalhem e alcancem sua liberdade financeira. Este seria o primeiro passo rumo à liberdade, já que ganhando o espaço público, várias alterações ocorreriam no lar. Dentro da literatura argentina, o espaço público irá aparecer pela primeira vez em poemas saídos de uma mão feminina.

Alfonsina não se contenta mais em olhar o mundo através das janelas da casa, ela quer mais e se deixa levar pela multidão. Iremos ver que em seus poemas, ela reivindica que todas as mulheres tenham direito de usufruir a vertigem da modernidade. Entrega-se às ruas como Oliverio Girondo e Roberto Arlt. Perdida no meio dos desconhecidos, deixa-se embriagar pelo som do tango, pelo gosto da champagne, pelas linhas do corpo de um homem com quem divide o espaço do coletivo. Alfonsina cria para si uma versão feminina do *flâneur* estudado por Walter Benjamin. Encerrando o capítulo analisaremos um recurso fortemente presente na obra de Alfonsina, a ironia. Utilizada como forma de desestruturação dos alicerces patriarcais, a ironia nos seus poemas acaba por reforçar o surgimento de

uma nova identidade feminina. Aqui articulamos as ideias feministas da Primeira Onda com os estudos bakhtinianos sobre bivocalidade e estudos realizados por Linda Hutcheon sobre ironia e paródia.

Chegando ao terceiro capítulo vamos tratar da temática que mais perturbou os contemporâneos da escritora, o erotismo. Trilhando a história da literatura de autoria feminina, podemos apontar Alfonsina Storni como uma das poetisas fundacionais do erotismo feminino mais explícito na América Latina, ao lado das uruguaias Delmira Agustini e Juana de Ibarbourou. A temática erótica em versos femininos desenvolveu-se tardiamente graças a diversos fatores que serão apontados na introdução do capítulo para contextualizar a obra de Alfonsina. Logo em seguida analisaremos a obra da autora dividindo em dois polos: a tensão entre o modelo do eterno feminino e uma nova identidade que começava a surgir; e a nova postura assumida por algumas mulheres nos jogos da conquista dentro da modernidade.

No primeiro ponto analisado encontraremos a constante tensão entre o que se espera que seja uma mulher e os desejos que ela esconde. Nesta etapa veremos que a autora enfraquece o discurso patriarcal mostrando a disparidade entre o tratamento dado sobre a temática sexual em ambos os gêneros. Mais adiante analisaremos como esta nova identidade feminina, que acaba de surgir, se comporta diante do sexo, já que a atitude patriarcal não mais a satisfaz.

Aqui iremos recorrer a Michel Foucault, para explicar o motivo pelo qual este discurso encontrou abertura na época vivida pela autora, e a Simone de Beauvoir. Apesar de *O Segundo Sexo* ser o marco do início da Segunda Onda do feminismo, nos utilizamos desta obra, já que foram detectados nos versos de Alfonsina temas que só seriam abordados a partir de 1945, como menopausa, menstruação, fertilidade, métodos anticonceptivos e o despertar do desejo feminino vinculado a uma questão orgânica e não à presença de um corpo masculino.

Achamos pertinente esta forma de analisar a obra, pois o objetivo seria apontar a nova maneira de se dizer mulher, expondo assim, o motivo pelo qual a autora foi relegada ao ostracismo. O reconhecimento do valor da obra de Alfonsina não pôde ser vislumbrado pelas pessoas de sua época, este só seria descoberto várias décadas mais tarde. No entanto, mesmo com o valor agora reconhecido, os estudos acerca da obra de Alfonsina Storni continuam sendo insuficientes, por se tratar em sua maioria de artigos que vinculam ainda a vida à obra.

A OUTRA VOZ DA MODERNIDADE:  
O LUGAR DO FEMININO NA  
LITERATURA ARGENTINA

*When the long struggle for the enfranchisement of women is over, those who read the history of the movement will wonder at the blindness that led the Government of the day to obstinately resist so simple and so obvious a measure of justice.*

(Ronald Read, 1972)

No ano de 1912 chega a Buenos Aires, com alguns versos de autoria própria, um livro de Darío e pouca roupa, uma jovem de 20 anos, filha de imigrantes suíços, solteira, grávida, fugindo da pacata Rosário na esperança de poder traçar seu destino sem as amarras de uma sociedade conservadora. Saindo da Estação de Retiro, Alfonsina Storni ansiava por ser tragada pela população de 1.575.814 habitantes. No meio de tantas pessoas, tinha esperanças de se trans-

formar em mais uma *flâneuse* anônima, que olha e é vista nas ruas com indiferença.

A sociedade encontrada por Alfonsina Storni já começava a ter fincadas as raízes da modernização e do fluxo migratório oriundo de meados do século XIX. O final da construção do novo porto reformulou a distribuição geográfica da cidade. As famílias mais ricas abandonavam a zona sul e rumavam em direção aos bairros do Norte. O Sul passa a ser ocupado por famílias pobres e de imigrantes. Estima-se que a Argentina tenha sido o país que mais sentiu o impacto do grande fluxo migratório europeu e que ocupou o segundo lugar entre os países americanos que mais receberam imigrantes entre o século XIX e primeiras décadas do século XX. Os navios europeus vinham abarrotados de famílias miseráveis, jogadas à margem da sociedade pela Revolução Industrial, perseguidas por suas crenças religiosas ou políticas. Na capital argentina do final do século XIX, estas pessoas misturavam-se a outras vindas do interior do país. Pelas ruas de Buenos Aires ouviam-se junto com o espanhol, o francês, o polaco, o russo, o italiano, diversas nacionalidades se esbarravam nas ruas.

No ano em que Alfonsina Storni chega a Buenos Aires, o processo de urbanização já tinha feito com que os filhos das primeiras levas de imigrantes se encontrassem absorvidos pela nação que os acolheu, numa tentativa do governo de acabar com a fragmentação linguística espalhada pelas ruas. Este fato ocor-

reu graças à Lei de Educação Comum 1420, criada no ano de 1884. O objetivo do governo era amortecer, através da educação, os conflitos de ordem social e político causados pelos estrangeiros. Desta forma, a elite argentina permitiu que imigrantes tivessem acesso ao ensino do castelhano e da história argentina, numa tentativa de disciplinar os revoltosos, fazendo-os se sentir parte da nação. Quando Alfonsina chega a Buenos Aires encontra uma cidade que propicia mais oportunidades aos novos imigrantes. Estes, de certa forma, não eram mais obrigados a trabalhar como ambulantes nem nos portos, a urbanização permitia que se misturassem com maior fluidez às massas dos arrabaldes e que seus filhos aprendessem a língua local.

Em 1912, a cidade ainda não tinha capacidade imobiliária suficiente para abraçar tantos imigrantes que chegavam ao “celeiro do mundo”, muitos destes iam morar em um *conventillo*, casas divididas por várias famílias. Com Alfonsina Storni não foi diferente. Da Estação de Retiro a jovem aspirante a poeta partiu em direção ao bairro Flores, onde dividiu uma casa com um jovem casal. Da casa nesse bairro afastado do Centro, Alfonsina pode sentir e viver as mudanças que aconteciam pelas ruas portenhas. Viu no ano em que iniciava uma nova etapa da sua vida, a lei Sáenz Peña remodelar o sistema eleitoral, tornando o voto obrigatório e secreto para todos os homens do país. Viu o tango iniciar seu período clássico, saindo

das zonas portuárias de Buenos Aires para ser degustado pelos aristocratas locais e depois conquistar Paris. A partir de 1912, o tango passa por um aburguesamento, desaparecendo o teor pornográfico das letras para dar espaço ao choro do eu-lírico masculino abandonado pela *Milonguita*. O tango já não era uma dança tão perigosa e as suas letras ajudavam os recém-chegados na cidade, como Alfonsina Storni, a entender uma nova espécie de linguagem criada pelos imigrantes na babel portenha, o lunfardo.

Alfonsina também entrou em contato com as ideias feministas que começavam a circular na América do Sul, vindas nas malas das imigrantes europeias ou através de algumas mulheres abastadas que conheciam de perto as sociedades norte-americana, inglesa e francesa. Trajando roupas mais soltas e leves, as mulheres gradativamente começam a ocupar o espaço público, tornando-se frequentadoras de cafés, teatros, cinemas, praticam esportes e andam pelas ruas, embora muitas ainda precisassem de uma dama de companhia. Ao ganhar o espaço público, a mulher não restringe sua presença apenas aos ambientes de lazer, muitas passam a enfrentar os preconceitos de gênero e convidam-se a entrar no mercado de trabalho. Professoras, médicas, atrizes, cantoras, advogadas, comerciárias, jornalistas, escritoras surgem no seio da sociedade portenha, proporcionando a estas mulheres uma vivência maior das transformações do período em que viviam. Alfonsina Storni foi uma dessas mu-

lheres que saíram dos umbrais do ambiente privado do lar para sentir de perto a turbulência das ruas, atuando em diversas ocupações até chegar ao mundo dos jornais e das editoras.

Em 1916, Hipólito Yrigoyen assume a presidência da República e abre espaço para que alguns setores das camadas mais pobres possam ser incorporados à política e ter um maior acesso à educação. Cria o projeto de Reforma Universitária que possibilitará a presença de membros da classe média no Ensino Superior e dá um avanço no ensino de base. Os resultados dessa Reforma serão sentidos em um tempo relativamente curto, quando em 1930, o número de analfabetos em Buenos Aires será de apenas 6,64%. Vale a pena ressaltar que grande parte dos ditos alfabetizados possuía apenas uma capacidade de leitura e escrita básica, mas que de certa forma serviu para ampliar a camada de leitores que consumiam revistas e jornais.

Com o aumento do número de leitores surge uma nova forma de se fazer jornalismo. Textos curtos para serem lidos de maneira ágil enquanto o consumidor se encaminhava para o trabalho, formato que não exigia uma leitura feita na poltrona de casa, e cadernos com informações que iam desde notícias policiais até poesia. Este era o novo jornal que surgia dentro da Argentina, batendo de frente com o jornalismo tradicional e adaptando-se às mudanças culturais e sociais da época. Revistas como *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, *El Hogar* abriam es-

paço em suas páginas para anúncios publicitários com influência hollywoodiana fortemente marcada. Pelas revistas desfilam mulheres fumando nos cafés, consumindo álcool, dirigindo, aproveitando o espaço urbano despreocupadamente sem suas respectivas damas de companhia, além de um pequeno espaço para artigos com ideias feministas. Editoriais com este perfil também tiveram suas páginas frequentadas por vários escritores vanguardistas, como Roberto Arlt e Benito Lynch. Publicar livros em Buenos Aires ainda era uma tarefa difícil e estes jornais e revistas serviam de porta de entrada para autores que acabavam de estreitar no mundo das letras. As mudanças trazidas pela modernidade podiam ser encontradas nestas novas revistas e jornais, mas é dentro da revista *Martín Fierro* que será proposta uma poética de teor cosmopolita e com a utilização dos *ismos* da vanguarda europeia com ares argentinos, dando uma nova tonalidade à literatura local.

*Martín Fierro* teve sua primeira publicação no ano de 1924, proclamando as ideias vanguardistas da elite intelectual argentina. Os membros da *Martín Fierro* pregavam o concurso literário para a divulgação de novos escritores e que era obrigação do Estado proteger seus artistas. Declaravam-se contra o lucro proveniente da arte e acreditavam que uma nova espécie de leitor poderia ser criada se fossem afastados da arte mercantilizada e tivessem seus gostos lapidados pelos verdadeiros artistas. Fundado por Evar Méndez,

esta revista pretendia reunir as cabeças consideradas mais avançadas da intelectualidade argentina, desmistificando as instituições tradicionais e cantando os avanços trazidos com a modernidade. Podemos observar tais aspectos no manifesto escrito por Oliverio Gironde no primeiro número da revista:

*Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuando toca (...) MARTÍN FIERRO siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y NUEVOS medios y formas de expresión. (GIRONDE, 1924)<sup>1</sup>*

Ainda no manifesto escrito por Gironde encontramos um sentimento de credibilidade em relação à tentativa de independência defendida por Ruben Darío, mas nos lembrando ironicamente que não podemos nutrir de forma utópica este sentimento:

*MARTÍN FIERRO cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia*

---

<sup>1</sup> Apud [http://www.library.nd.edu/rarebooks/collections/rarebooks/hispanic/southern\\_cone/gironde/martin\\_fierro.shtml](http://www.library.nd.edu/rarebooks/collections/rarebooks/hispanic/southern_cone/gironde/martin_fierro.shtml)

*iniciado, en el idioma, por Ruben Darío, no significa, empero, que habemos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentrífico succo, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés. (GIRONDO, 1924)*

Apesar desta maneira meio negativa de enxergar a independência nacional, os *martinferristas* acreditavam no nacionalismo linguístico e na fonética nacional, renegando, desta forma, os estrangeirismos que atracavam em Buenos Aires na boca de pessoas oriundas de diversas partes do mundo. É em relação à linguagem e ao modo de ver a literatura como produto lucrativo que os *martinferristas* se opunham à outra importante revista argentina, *Claridad*.

As revistas *Claridad* e *Los Pensadores* agrupavam escritores do grupo conhecido por *Boedo*. Os membros deste setor literário não assumiram uma posição elitista frente ao mercado editorial e foram fortemente hostilizados pela vanguarda *martinferrista*. O espaço aqui era aberto para uma literatura argentina de teor social, e por suas páginas se faziam sempre presente artigos e novelas assinadas por Roberto Arlt e Horacio Quiroga, por exemplo. Com uma tiragem relativamente alta para a época, *Claridad* e *Los Pensadores*, de acordo com Beatriz Sarlo em *Una Modernidad Periférica*, alimentavam o desejo de contato cultural das camadas média e baixa da população:

*Claridad, editorial y revistas, Los Pensadores, Los Intelectuales, publican de todo: ficción europea, ensayo filosófico, estético y político. Arman la biblioteca del aficionado pobre; responden a un nuevo público que, al mismo tiempo, están produciendo, proporcionándole una literatura pedagógica, accesible tanto intelectual como económicamente. Estas editoriales y revistas consolidan un circuito de lectores que, también por la acción del nuevo periodismo, está cambiando y expandiéndose: se trata de una cultura que se democratiza desde el polo de la distribución y el consumo.* (SARLO, 2003: 19)

Pode-se dizer que os escritores de Boedo se destacaram mais por suas tendências sociais, influenciados pelos russos Gorky e Tolstoi, do que por um posicionamento estético. Suas obras retratavam o cotidiano dos bairros humildes dos imigrantes e utilizavam-se da arte para reivindicar mudanças sociais. A presença de uma militância política dentro da literatura, o uso do lunfardo e as altas tiragens da revista causavam constantes choques com os *martinfierristas*, também conhecidos como grupo *Florida*. Estes, por sua vez, queriam uma literatura cosmopolita, de teor mais refinado para pulverizar o lunfardo do espanhol falado na Argentina. Mas uma coisa os dois grupos tinham em comum, o descaso contra a chamada *literatura de kiosco*.

Esta modalidade literária conhecida por *literatura de kiosco* também surge junto às mudanças operadas no interior do jornalismo argentino e circula principalmente pelos subúrbios de Buenos Aires. Este tipo de produto cultural representa o surgimento de uma nova camada de leitores e, criando a ilusão de que se está consumindo cultura, estes editoriais conseguiram somar uma larga margem de lucro. O formato era economicamente mais acessível e o conteúdo de fácil alcance para a população menos letrada. Os principais leitores deste produto cultural eram jovens estudantes e mulheres que se deslocavam às bibliotecas dos bairros em busca de alguns momentos prazerosos. A leitura destes textos era ainda mais ágil do que a das revistas e jornais como *Los Pensadores*, as tiragens eram altas, o preço era baixo, os artigos contemplavam toda a família e o valor literário praticamente nulo.

As formas estéticas que circulavam neste tipo de produto eram de teor modernista ou neorromântico, condenadas pelos vanguardistas. No espaço reservados à mulher encontravam-se textos moralizantes que alimentavam os velhos sonhos do príncipe encantado, lições de como conseguir um marido, dicas de moda, receitas de culinária, instruções de boas maneiras e versos vigiados pelos editores. Como uma forma de propaganda contra a *literatura de kiosco* e suas histórias folhetinescas, fala a revista *Los Pensadores*, já na primeira edição:

*Muy especialmente recomendamos (esta) lectura (...) particularmente a las mujeres que tienen por costumbre leer los ‘cuentuchos’ que se publican en esas novelas semanales que abundan tanto como POCO VALEN.*<sup>2</sup>

Do outro lado do mundo jornalístico ainda estavam os jornais que seguiam os moldes tradicionais e, obviamente, apresentavam uma resistência às novas ideias trazidas pela modernidade. Jornais como *La Nación*, de certa forma, acabaram por sucumbir às mudanças e na década de 1920 criaram um espaço à parte dedicado à cultura, era o suplemento cultural que saía uma vez por semana. Suas páginas são dedicadas à autores já consagrados e alguns que começam a surgir. Não há espaço para ideias feministas, o divórcio é fortemente negado e o tema mais discutido é o amor. O movimento de vanguarda não é muito bem visto e não encontramos ecos das disputas literárias entre os grupos de Florida e Boedo. De acordo com Carlos Mangone em *La Republica Radical: Entre crítica y el mundo*, os suplementos dos jornais mais tradicionais viram as costas para a produção contemporânea, demonstrando pouco caso:

*Durante este período el suplemento no contiene un sistema de lecturas, ya que la parte bibliográfica permanece en el cuerpo del diario y su lugar natural lo ocupa una sección,*

---

2 Apud MANGONE, 1989.

*'La vida literaria' (a la manera de la revista de Anatole France) que consiste más en un anecdotario y un conjunto de misceláneas que en comentario de libros. De esta manera el suplemento pone poco en juego sus relaciones con la literatura contemporánea y, por supuesto, con la producción argentina. El único punto de contacto son los poemas y relatos que se publican en sus páginas. (MANGONE, 1989: 96)*

Jornais e editorias que assumiam o mesmo posicionamento negligente diante dos vanguardistas eram escassos. Por esta época os vanguardistas haviam conseguido seu espaço dentro do cenário cultural portenho. As mudanças ocorridas ao longo das primeiras décadas do século XX fizeram com que o ambiente literário sofresse modificações drásticas que ajudaram os vanguardistas a fincarem suas ideias. Na década de 1920 as relações literárias haviam se metamorfoseado, não se via mais com frequência relações baseadas na amizade (até então exclusivamente masculina) e no sobrenome. Com o surgimento de novas formas culturais, o cenário intelectual abre uma fenda para indivíduos antes marginalizados, o espaço literário se desloca dos salões aristocráticos para os cafés e a literatura passa a ser uma profissão, graças ao espaço cedido pelos jornais. A figura do escritor se modifica, de forma alguma se assemelha

ao aristocrata dos séculos anteriores que escrevia por *hobby*, como nos afirma Fermín Estrella Gutiérrez:

*Antes de ahora, ser escritor era un lujo ocioso al lado de otras preocupaciones consideradas como más serias. Presidentes de la República, militares, oradores forenses, clubmen, encontraban tiempo, al margen de su intensa vida social, para escribir a vuelo pluma poesía, novelas, crónicas de viaje, artículos de crítica, ensayos. El ser escritor no constituía el destino central de sus vidas.*<sup>3</sup>

Com as mudanças surgidas nos centros cosmopolitas do mundo, o escritor já não sofria tanto com a indiferença e poderia ser lido em qualquer lugar. A modernidade proporcionou que estes escritores profissionais pudessem cantar com notas vanguardistas a vertigem tecnológica em diferentes focos, sob diferentes pontos de vista e romper com os academicismos. Com a modernidade novas vozes se fizeram ouvir, os grupos vanguardistas abriram espaços para que algumas mulheres pudessem se expressar, como foi o caso de Norah Lange inserida no grupo *Martín Fierro* e Alfonsina Storni que foi membro do grupo *Nosotros*.

Mas qual foi o caminho trilhado por estas mulheres até ganharem a aceitação dos vanguardistas? Quais as condições que a sociedade lhes oferecia para

---

3 Apud SALOMONE, 2006.

que este caminho pudesse ser trilhado? Como a vertiginosa modernidade afetou suas vidas culturalmente?

## **Formação intelectual feminina: as leitoras**

Para atingirmos a abertura dada pelos vanguardistas a algumas escritoras, faz-se necessário voltar alguns séculos na história argentina. Chegando ao século XVIII, iremos encontrar os primeiros movimentos de acesso ao mundo das letras. Sabemos que a educação feminina que aqui encontramos é ainda muito rudimentar. Logo no início do século a instrução se restringia, geralmente, a uma educação doméstica com aulas de artesanato e noções de escrita. Nos anos de 1796 e 1797, Manuel Belgrano, entre seus projetos educacionais, aconselha que sejam abertas escolas gratuitas onde as mulheres possam ter acesso a uma educação cristã, costura, bordado e aprimoramento da leitura. O público alvo deste projeto eram jovens pobres que corriam o risco de cair no mundo da prostituição.

A precariedade do ensino permanecerá a mesma durante anos, até que em 1823 Rivadavia traz da França algumas professoras para trabalhar em estabelecimentos de ensino oficiais. Ao redor do país as meninas começam a estudar francês, inglês, espanhol, história, geografia, filosofia, costura e bordado. Apesar do avanço, a educação que estas adquiriam

ainda era muito pobre e a maioria termina seus estudos levando consigo uma bagagem de falhas ortográficas e dificuldades de leitura.

Apenas nas últimas décadas do século XIX, a educação argentina ganha ares mais sérios, com os diversos projetos criados pelo presidente Sarmiento, defensor de um ensino igualitário entre os sexos:

*Si la educación general de los varones no fuese todavía un desiderátum entre nosotros – dice-  
¿conceberíase en efecto la idea de dar ins-  
trucción aun elemental a los niños varones  
y no a las mujeres? ¿Al hermano y no a  
la hermana? ¿Al que ha de ser el esposo y  
padre y no a la que ha de ser esposa y madre?  
¿Por qué perpetuar deliberadamente en el uno  
la barbarie que quiere destruirse en el otro?<sup>4</sup>*

Com o objetivo de acabar com a barbárie intelectual feminina, Sarmiento traz dos Estados Unidos cinquenta professoras para ajudá-lo na reforma educacional. Cria *Escolas Normais*, onde além de terem acesso à educação um pouco mais refinada, as mulheres também poderiam se formar professoras. Antes de Sarmiento, muitos professores que circulavam pelas escolas do país eram autodidatas e nem sempre possuíam o conhecimento necessário para ocupar tal cargo.

Várias Escolas Normais começam a ser construídas nas capitais das províncias e em algumas cida-

---

4 Apud NEWTON, 1967.

des do interior, mas o resultado alcançado logo de início não é muito gratificante. O número de alunas é escasso, chegando a oscilar entre duas ou dez alunas por turma. Destas poucas mulheres frequentadoras das Escolas Normais, muitas estavam ali pela curiosidade do novo, para adquirir cultura e estarem preparadas para um “imprevisto futuro”. Para ver seu projeto seguir adiante e ser fincado na sociedade argentina, Sarmiento conta com a ajuda de diversas seguidoras, entre elas Juana Paula Manso, Francisca Jacques, Raquel Camaña e Rosário Peñaloza. Destas, a que mais se destacou foi Juana Manso, convidada a dirigir diversos estabelecimentos de ensino, primeira mulher a ocupar um cargo público na história do país (ficou responsável pelo Departamento de Escolas, criado por Avellaneda). Também foi fundadora de um dos mais importantes jornais femininos da época, *Álbum de Señoritas*.

Com o passar do tempo, o número de alunas aumenta, muitas perdem o temor de abraçar uma profissão e outras encaram a Escola Normal como uma via de acesso ao Ensino Superior, já que aqui será preenchido de uma maneira mais proveitosa o tempo antes gasto com desenhos e bordados. O número de anos dedicados a esta etapa da formação intelectual também aumenta de três para quatro anos e adentra-se no século XX já com algumas mulheres ocupando vagas nas universidades.

Mesmo com todos estes avanços, muitas famílias abastadas ainda preferiam que os primeiros passos da educação das filhas fossem realizados em casa. O acesso à cultura ainda era visto como prioridade masculina e poucas famílias se interessavam em oferecer uma educação sólida às filhas. Em sua autobiografia, *Cadernos de Infância*, Norah Lange recorda a educação que recebeu até entrar na Escola Normal:

Diariamente Miss Whiteside reunia-se no seu quarto para as aulas, prosseguindo os cursos de inglês, geografia, história e religião. Minhas irmãs estudavam conscienciosamente. Suzana e eu começávamos mais tarde e lembro-me ainda do livro de Manet, no qual li as primeiras coisas. Da Argentina, sabíamos muito pouco. De tarde, enquanto minhas irmãs praticavam escalas no piano ou aprendiam a cerzir meias em grandes ovos de madeira que ninguém já quase não utilizava, sentada no chão distrai-me num passatempo preferido. (LANGE, 1947: 35)

Assim era a rotina educacional das meninas cujas famílias tinham recursos suficientes para contratar alguma professora, que em sua maioria eram estrangeiras. Aqui reside um grave problema na formação intelectual feminina. Tendo em vista que as profissionais mais procuradas eram francesas ou inglesas, o conhecimento do idioma espanhol era escasso, fazendo com que muitas tivessem dificuldades para se

expressar no idioma pátrio. Victoria Ocampo em seu artigo *Palabras francesas*, publicado na *Revista Sur*, defende-se da acusação de escrever em francês por puro esnobismo de elite, afirmando que:

*Muchos de nosotros empleábamos el español como esos viajeros que quieren aprender ciertas palabras de la lengua del país por donde viajan, porque esas palabras les son útiles para sacarlos de apuros en el hotel, en la estación y en los comercios, pero que no pasan de ahí. Sin embargo, pese a las apariencias, no podíamos dejar de pensar y para esto necesitábamos palabras. Educadas por institutrices francesas y habiéndonos nutrido de literatura francesa, buen número de entre nosotras iba naturalmente a tomar sus palabras de Francia. Pero las institutrices de nuestra infancia y las abundantes lecturas no justifican totalmente nuestro reflujo obstinado hacia el francés, al menos en la mayoría de los casos. (OCAMPO, 1931: 22)*

O ensino do espanhol só acontecia quando as meninas entravam em alguma Escola Normal, mas como Victoria Ocampo nos revelou, muitas já estavam familiarizadas com idiomas estrangeiros. Mesmo com algumas dificuldades, como o domínio do idioma e nivelamento cultural, em 1882, a Argentina ganha a primeira mulher com nível superior da história da nação, Cecília Grierson. Formada em medicina, depois

de longos anos trabalhando no Hospital Rivadavia, resolve fundar uma escola de enfermeiras, que custeava com seu próprio dinheiro. Depois de Cecília Grierson, algumas mulheres resolveram seguir o mesmo caminho. Pouco a pouco as universidades argentinas começam a ser frequentadas por mulheres, graças também às ideias feministas que chegam ao país em meados do século XIX e início do século XX. Os números ainda eram muito tímidos e mesmo com estas conquistas, existiam muitas barreiras a serem derrubadas.

Uma destas barreiras pode ser sentida dentro da literatura da época, tanto nas dificuldades que as mulheres esbarravam ao tentar escrever quanto para se constituírem como leitoras. Embora pelo centro de Buenos Aires existissem muitas bibliotecas e livrarias, o acesso a estas era quase exclusivamente de intelectuais masculinos pertencentes à aristocracia. No artigo, *Las Lectoras*, publicado em 1920 no jornal *La Nación*, Alfonsina Storni, sob o pseudônimo de Tao Lao, revela ao seu público como era a relação do universo feminino com a leitura. Tendo como foco aquelas leitoras consideradas formadas, deixando de lado as consumidoras de folhetins e revistas, afirma que o acesso às obras literárias era vigiado. Seu alvo de estudo frequenta livrarias acompanhado pela mãe, que nunca permite que suas filhas adquiram obras de autores novos. A grande maioria procura sempre leituras canônicas de conteúdo místico, sentimental e romântico. A leitura é encarada como um

momento de deleite, não devendo exigir grandes teorias filosóficas ou científicas.

Atendendo a estes requisitos, figura um grande número de autores na lista branca, entre eles: Balzac, Juan Ramón Jiménez, Marcelle Tinayre, Jacinto Benavente, Ruben Darío e os argentinos Manuel Gálvez e Martínez Zuviría. Entre as elites existia uma espécie de *index* literário, no qual muitas obras eram mal vistas e sua leitura proibida para mulheres, um destes livros proibidos era *De Profundis*, de Oscar Wilde. Sobre a lista negra, Victoria Ocampo, desta vez em sua autobiografia, nos conta alguns episódios de suas dificuldades para ler tudo o que queria:

*Yo era una lectora fácil, también voraz y omnívora. Lo malo era que no podía ir a una librería a comprar cualquier libro que me interesara... Muchísimos libros estaban en el índice casero. Algunos de manera incomprensible,... Ejemplo de esta censura sin motivos aparentes fue el secuestro de mi ejemplar de De profundis (Oscar Wilde) encontrado por mi madre debajo de mi colchón, en el Hotel Majestic (París). Yo tenía diecinueve años. Por supuesto que hubo una escena memorable en que yo declaré que así no seguiría viviendo y que estaba dispuesta a tirarme por la ventana. Mi madre no se dejó inmutar por la amenaza, no me devolvió el libro y salió de mi cuarto diciendo que yo tenía compostura.*

*Le di inmediatamente la razón, tirando medias por la ventana.* (OCAMPO, 2006: 61)

As mulheres só podiam ler revistas que as educassem para a vida conjugal, dessem dicas de culinária, moda, versos e obras de autores canonizados, de estilo literário clássico e romance “cor-de-rosa”, para alimentar o sonho do casamento como ideal de vida. Se por acaso alguma delas quisesse ter acesso àqueles livros feitos para serem lidos por homens, deveria fazê-lo clandestinamente, para não cair no ridículo nem ter atritos com os familiares. Sobre estas dificuldades de acesso ao mundo literário, Manuel Galvéz em seu livro *Amigos y Maestros de mi juventud*, confessa:

*Pero en aquellos tiempos, una joven distinguida no podía tampoco leer o dejar entender que leía. Se toleraba que las jóvenes leyesen por pasar el tiempo, siempre que fuesen libros que poco tuviesen que ver con la literatura.*

Mulher que consumia literatura corria o risco de perder a beleza, a suavidade feminina e a elegância. Entre as mulheres das camadas populares o acesso ao livro era ainda mais restrito, devido às condições econômicas e a distância entre o subúrbio e o centro de Buenos Aires. Estas consumiam a já mencionada literatura de *kiosco* e suas aventuras folhetinescas semanais. As mulheres consumidoras deste produto cultural não sofriam a mesma vigilância que as

mais abastadas, em relação à leitura. Esta modalidade literária era compartilhada por todos os membros da família, lá não iríamos encontrar material “obsceno” que poderia desvirtuar as jovens.

Então, circulava livremente pelos subúrbios argentinos, folhetins, revistas e jornais recheados de gravuras e textos que ensinavam boas maneiras, como conseguir um marido, como cuidar do corpo e da casa, além de versinhos tecidos com metáforas delicadamente perfeitas para arrancar suspiros das donzelas. O encarregado de adquirir estes exemplares era sempre um homem, como nos revela Beatriz Sarlo em *El Império de Los Sentimientos* (2000), que se dirigiam até a banca mais próxima e depois tratava de passar a revista para suas irmãs e namorada. Reproduziremos aqui um trecho da revista *Para Ti*, de abril de 1926 que aparece no livro *Alfonsina Storni, mi casa es el mar*, de Tânia Pleitez:

*...si en la calle encuentra algunas amigas, es natural que las salude y que hable con ellas; pero debe evitar reír de modo bullicioso y hablar en voz alta. En caso de que sus amigas olviden esa regla de buen tono, se les recordará esa regla y se procurará que no chillen y no hagan que la gente se fije en el grupo que forman. Yendo por la calle no debe volver nunca la cabeza para mirar mejor a una persona – hombre o mujer – que haya pasado por su lado.<sup>5</sup>*

---

5 Apud PLEITEZ, 2003. p. 32.

Mas não eram estas dicas de bom comportamento que faziam o sucesso da *literatura de kiosco*. Toda semana, suas leitoras esperavam ansiosamente pelas próximas aventuras de suas personagens folheteiras, presente em *La Novela Semanal*. As histórias que por aqui passam, criam um ambiente propício para que as leitoras esqueçam de seus problemas do dia a dia. Filhos, trabalho, afazeres domésticos cedem lugar a um cotidiano regido pelo amor e pelos desejos que este sentimento acarreta. Beatriz Sarlo afirma que estes são textos de felicidade e que proporcionam tal sentimento aos seus leitores:

*Su modelo de felicidad es moderado y se apoya sobre dos convicciones. Que existe, en primer lugar, una felicidad al alcance de la mano, anclada en el desenlace del matrimonio y la familia; que, en segundo lugar, el mundo no necesariamente debe ser cambiado para que los hombres y las mujeres sean felices.* (SARLO, 2000: 22)

Pode-se dizer então, que a felicidade proporcionada por estes textos encontra-se vigiada pela moral e regras sociais. A estrutura desses romances guarda as características dos folhetins melodramáticos surgidos no século XIX. Alicia Salomone (2006) citando Peter Brooks, nos lembra que este gênero surgiu no Antigo Regime como forma de instituir novas formas morais e sociais. Sua estrutura é sempre concentrada em dois polos, um positivo (bem, inocência) e um negativo

(mal, perversão) que se apresentam na tentativa de revelar que a felicidade é uma justiça alcançada quando se segue à boa moral. Um exemplo deste fator é sentido tanto na maneira como a mulher é desenhada quanto na maneira como o erotismo é representado. Os folhetins portenhos apresentam esta mesma estrutura, tendo o casamento como principal fonte de segurança para mulher. Para alcançar esta felicidade suprema dever-se-ia seguir os mesmos passos das heroínas que se resignavam diante da sociedade e não tentavam mudar a ordem já estabelecida no mundo.

As personagens femininas encontram-se encurraladas numa situação entre ceder e resistir aos seus desejos. Desejos encenados de maneira um tanto inocente nas histórias. O roçar de pernas e as trocas de olhares que preparam o ambiente para um futuro romance e atendem à exaltação das leitoras sobre o mundo íntimo de um homem e uma mulher. As heroínas folhetinescas não podem avançar nos seus desejos. Mulheres insatisfeitas com suas vidas, com ânsias iguais às de Madame Bovary, mulheres que não resistem e que se entregam aos deleites só permitidos no casamento, são arrastadas para um final de infortúnios.

Para que tal ideia ficasse bem amarrada na mente das leitoras, as heroínas criadas eram moradoras dos subúrbios portenhos, originárias das classes médias e baixas, solteiras que ocupavam o tempo olhando a rua

pela janela, passeando em companhia da mãe e das irmãs e sonhando com o futuro casamento. Através de um processo de identificação ficava arraigado na mente destas leitoras de bairro, o ideal de mulher cristã, inocente, pura, dificultando a aceitação das mudanças que se operavam no universo feminino do início do século XX.

É fácil notar que formar-se leitora era uma missão complicada. O acesso das mulheres à cultura era ainda muito difícil, tanto para as mais ricas quanto para as mais pobres. Leitoras de classe alta sofriam de vigilância e censura, enquanto que as demais leitoras sofriam da ilusão de estar consumindo cultura. O espírito da época ainda acreditava que os homens haviam nascido para o racional, enquanto as mulheres eram seres delicados e sem grandes inclinações intelectuais. Sobre a condição intelectual da mulher no início do século XX, escreveu Alfonsina Storni no seu artigo *Derechos civiles femeninos*:

*Nuestra vida intelectual femenina es todavía lerda; si aisladamente algunas mujeres se han destacado en el pensamiento, la gran mayoría, sobre todo en las provincias, permanece viviendo espiritualmente una vida colonial (...).*

Se o acesso à leitura era tarefa árdua, o que dizer das mulheres que resolveram transgredir as regras e exteriorizar o talento para produzir literatura? Como se deu a aceitação destas poucas mulheres

que conseguiram adentrar no mundo literário e ter seu nome reconhecido?

## **Damas das Letras: escritoras na modernidade**

Quem conhece o mínimo sobre a história da relação da mulher com a escrita sabe o grau de marginalização que estas sofriam entre o século XIX e início do século XX. Embora na época tenha havido um grande número de mulheres aventurando-se na carreira literária, o sucesso que estas poderiam obter esbarrava no pensamento androcêntrico. A sociedade vetava o acesso feminino a uma educação mais requintada e ao contato com o mundo exterior. No entanto, mesmo com estes obstáculos, no século XIX, começam a surgir ao redor do mundo ocidental, vários jornais nos quais moças de famílias tradicionais podiam escrever poesia como forma de passar o tempo. Estes jornais eram geralmente bancados pelos parentes ou sobreviviam do dinheiro arrecadado pela venda dos exemplares. *La Aljaba*, *La Carmelia*, *Álbum de Señoritas*, *La Ondina del Plata* são nomes de alguns dos jornais femininos que circularam entre as décadas do século XIX em Buenos Aires. Todos eles tinham em comum o fato de serem vetados aos homens e um tempo de vida muito curto, alguns chegando a ter apenas um número publicado.

Estes jornais serviram de treinamento literário para mulheres que começavam a ter acesso à cultura. Para obter certo sucesso e um tempo de vida mais longo, fazia-se necessário não expor ideias agressivas sobre a posição das mulheres dentro da sociedade. Quem praticava o exercício da escrita deveria tecer versos inocentes, quando um desejo era exteriorizado deveria ser feito de um modo discreto, camuflado por diversas metáforas que já haviam caído em lugar-comum. Delfina Muschietti (1989: 134) ao fazer um levantamento dos jornais e revistas femininos da segunda metade do século XIX até o início do século XX, afirma que o tema principal dos poemas e artigos eram inspirados no ideal feminino cristão.

Enquanto donzela, os escritos refletiam um comportamento espiritualizado, suave e uma mente povoada por sonhos amorosos. Sendo promovida ao patamar de mulher casada, a inspiração deveria surgir do lar, da caridade, dos filhos e do marido, revelando abnegação. Rainhas do lar ou candidatas ao posto, estas mulheres revelavam em seus versos devotamento ao sexo masculino. Destas escritoras não poderíamos exigir muito. A educação recebida por elas ainda estava em processo de lapidação, o acesso à leitura era vigiado.

Apesar de se encontrarem em um terreno ainda pouco propício para horizontes mais amplos, algumas mulheres conseguiram, ainda no século XIX, fazer

da escrita uma forma de protesto. É o caso de Rosa Guerra, que em 1852, afirma:

*No faltará quien exclame  
Leyendoos; hábil pluma!  
Y hasta habrá tal vez alguno  
Que porque sois periodistas  
Os llame mujeres públicas  
Por llamaros publicistas*<sup>6</sup>

Aqui encontramos um exemplo que extrapola o limiar permitido pela moral da sociedade. Os versos de Rosa Guerra mostram uma maneira rara na época para se usar a cultura recebida. Não encontramos apenas um exercício inocente de escrita, mas sim, alguém se valendo de sua bagagem cultural para se rebelar contra os valores sociais passados por diversas gerações. Podemos encontrar claramente o preconceito que estas periodistas e também as primeiras romancistas sofreram ao tentar participar da vida pública. Escrever era um ato público e à mulher ainda lhe cabia o ambiente privado do lar. Escrever equivaleria a despir-se diante dos olhos da sociedade. O que fazer, então?

Esconder-se atrás de um pseudônimo. Este esconderijo tornou-se um fenômeno no mundo ocidental entre as mulheres que se dedicavam à literatura. Nos jornais, o pseudônimo ajudava a guardar a identidade e manter a tranquilidade social de suas autoras, nos

---

6 Apud AUZA, 1988.

primeiros romances que começavam a surgir, facilitava a aceitação das editoras, que a exemplo dos editores inglês “*were not disposed to publish the Ms*”. (BRONTË, 1994:7) A verdadeira identidade de muitas destas pioneiras das letras femininas argentinas tornou-se impossível de ser descoberta. Outras tiveram suas identidades reveladas enquanto escreviam, como foi o caso de Eduarda Mansilla, que se escondia atrás do pseudônimo masculino Daniel. Esta parecia ser a única saída para evitar comentários como o feito por Lucio Mansilla, irmão de Eduarda:

*Otra mujer. ¡Literata y poetisa! ¡Y argentina por añadidura, al parecer! ¿Cuándo se vencerán nuestras familias que en América es precario el porvenir de las literatas y que es mucho más conducente el logro de ciertas aspiraciones que escribir con suma gracia, saber coser, planchar, cocinar? ¿Y cuándo se fundará un gran establecimiento de educación en el que estas cosas se enseñan científicamente bien?*<sup>7</sup>

Tal pensamento era muito difundido no século XIX, raros eram os casos de homens que apoiavam as letras femininas. Poucas mulheres conseguiam o apoio familiar. Encurraladas pelo preconceito, muitas escritoras seguiam o exemplo de Jane Austen, escondendo seus escritos para que ninguém desconfiasse de

---

7 Apud Ibdem.

tal atrevimento. No século XX este terreno começa a sofrer algumas modificações, graças às mudanças da modernidade. Como já vimos anteriormente, as condições educacionais haviam sofrido alterações e o Ensino Superior pode ser vislumbrado como um caminho a ser percorrido pelas jovens. No entanto, as mudanças no universo feminino não possuem uma velocidade tão vertiginosa como nas demais áreas da sociedade. O que podemos presenciar neste período é o choque entre diversos setores da sociedade que apoiam ou continuam negligenciando os dons literários femininos.

Revistas que não eram dirigidas por mulheres, como *Caras y Caretas*, começam a publicar a produção feminina e encorajam suas autoras a assinarem com seus nomes legítimos. Um bom exemplo é o de Delfina Bunge, escritora que conseguiu ganhar certo prestígio intelectual, mas que escrevia seguindo a receita para não ferir os brios masculinos. Em 1905, revela Manuel Gálvez, a revista *Caras y Caretas* resolve publicar um texto de Delfina junto com sua foto. Tal proposta é recusada tanto pela ala masculina da família quanto pela ala feminina. Publicar um texto ainda era visto como um ato que traria péssima repercussão para a imagem de uma moça de família, seria o mesmo que se comparar a uma atriz ou coisa pior. Victoria Ocampo (2006) em suas memórias revela que ao publicar seu primeiro artigo em *La Nación* fora vista com receio pelos demais membros

da sociedade, chegando a ser taxada de mulher que escandalizava as ruas. Poucos eram os pais que apoiavam tal empreitada e desejavam um futuro literário para suas filhas.

Mesmo ainda existindo uma resistência, a sociedade portenha presencia uma explosão de escritoras nas primeiras décadas do século XX, muitas ainda escondidas atrás de um pseudônimo. Concursos literários também são feitos para que as jovens das classes mais abastadas pudessem divertir o público. Em um destes concursos para mulheres, Victoria Ocampo ouviu de um admirador que era muito bonito da parte dela escrever versos, que ela era “*como los perritos que se paran en las patas traseras*”. Apesar do clima de desdém, surgem vários romances escritos por mulheres e poemas publicados em jornais. Carlota Garrido de La Peña, Victoria Malharro, Mercedes Pujato Crespo, María Torres Frias, Norah Lange, Alfonsina Storni, Nydia Lamarque, a lista é extensa, mas e a qualidade das obras?

Muitos intelectuais da época acreditavam que a prática da literatura entre as mulheres era apenas um estilo de vida social. Quando alguma delas publicava um livro ou um poema, a crítica se pronunciava afirmando que a obra era de estilo e conteúdo intelectual incompleto, delicado, inocente, um velho assunto conhecido da sociedade, mas que serviria para encantar os salões com talento amável. Algumas críticas que saiam nos jornais reforçavam bem esta ideia, como a

publicada por José Gabriel nas páginas de *El Hogar* do ano de 1921:

*(...) no conocen otro mundo que el de los amores, ya en forma idílica o pasional. (...) sucede que, obedientes únicamente a su infantil imaginación ya esa actitud espiritual primitiva de lo subjetivo puro en que la complejidad de la vida real cede el puesto al simplismo de la ficción, todas imaginan lo mismo, todas expresan lo mismo y todas, por lo tanto, vienen a converger en motivos, en formas, hasta en frases y locuciones y términos.*<sup>8</sup>

O que José Gabriel e outros críticos da época não conseguiram enxergar é que a precariedade da maioria das escritoras do início do século XX deve-se ao fato de estarem ganhando o espaço público há pouco tempo e não uma característica inerente ao gênero. O desejo feminino de escrever não surgiu de maneira repentina, estava latente e sufocado pelas faltas de possibilidades. O acesso a uma forma mais aprofundada de conhecimento fora dado já no século XIX com Sarmiento, mas faltava liberdade. Liberdade para ultrapassar os limiares do lar e poder desfrutar novas experiências. Decerto pelo espírito destas mulheres presas no ambiente doméstico passavam-se anseios como os de Jane Eyre:

Eu ansiava por um poder de visão que ultrapassasse a que os limites, que pudesse alcan-

---

8 Apud MUSCHIETTI, 1989.

çar o mundo agitado, cidades, regiões plenas de vida de que eu ouvira falar, mas nunca vira: e então eu aspirava por mais experiência prática do que possuía, mais intercambio com gente como eu, mais conhecimento com uma variedade de pessoas do que estavam ao meu alcance.<sup>9</sup>

Também no ano de 1921, Alfonsina Storni em um artigo publicado em *La Nación* critica a precariedade das obras femininas, mas se mostra crédula diante do talento da mulher. Para ela o que falta é uma experiência prática, como a descrita por Jane Eyre. O início do século XX, para Alfonsina Storni é palco de um “*despertar nervioso de la curiosidad y la observación femenina*”. Um grande romance escrito pelas mãos de uma mulher seria difícil de surgir neste período, mas Storni tinha certeza de que no futuro isto mudaria e existiria igualdade entre a literatura produzida por ambos os sexos. Todavia, não precisamos esperar tanto para alcançar tal igualdade. Durante as três primeiras décadas do século XX, surgiram algumas escritoras capazes de ultrapassar a tão falada mediocridade da literatura feminina. Embora a maioria tenha se deixado enfraquecer por todas as conveniências sociais que regia os bons costumes, encontramos algumas mulheres que foram mais ousadas. Dentro da sociedade argentina destacamos Alfonsina Storni na poesia e Norah Lange, na prosa.

---

9 Apud WOOLF, 1985.

## *Norah Lange: a musa da vanguarda*

Filha de uma família respeitada na sociedade portenha, Norah Lange inicia-se na literatura no ano de 1924, com apenas 15 anos. Seu livro inaugural *La calle de la tarde* ganha a simpatia de diversos intelectuais da época, entre eles, Jorge Luís Borges, responsável pelo prólogo da obra. Este mesmo Borges, no ano de 1925, em um artigo sobre as escritoras que surgiram na época, assim se refere à Norah Lange:

*¿Acaso no nos basta, en una muchacha o en una estrofa, la certidumbre de que es linda? El sujeto es la espera del querer, la víspera segura del corazón, las luces sabatinas encendidas aguardando la fiesta. Es el idéntico sujeto que hay en La Calle de la tarde por Norah Lange, tanto más grato cuanto menos enfatizado. (...) A nosotros, varones, obligados al verso pensativo y a la palabra austera, nos conmueven esos trebejos que tan justamente se avienen con la hermosura de las muchachas y que florecen en sus versos con la misma naturalidad que en las quintas.*<sup>10</sup>

*La espera del querer* é a essência da poesia de Norah Lange, como de tantas outras poetisas contemporâneas sua. Lange não nos traz nenhuma inovação em relação à temática:

---

10 Apud MUSCHIETTI, 1989, p. 143.

*El sol se había caído  
con las alas rotas sobre  
un Poniente.*

*Tus ojos se llenaron de púsculos pálidos.*

*Vino no el vacío eterno de tu presencia y  
todas mis horas se llenaron  
de distancias.*

*Tus lágrimas se deslizan  
por la pendiente de un recuerdo.*

*El rosario de tus besos  
de tus huellas  
aguarda tus pasos.*

*Vuelve.*

*Acaso en tu ventana  
un verso mío se desangra.*

Versos amorosos que choram pelo abandono do amado, única fonte de felicidade, e sofrem com a solidão é temática ainda muito frequente na literatura produzida por mulheres no início do século XIX. Quando o assunto é o desejo, encontramos versos formados por palavras que já se cristalizaram no discurso da maioria das escritoras da época e que camuflam o desejo sexual, transformando-o em um sentimento inocente:

*Tus dedos destrenzan el silencio  
Y el amor sube como una marea  
Hasta el corazón  
Y yo me abandono con los ojos apretados  
de amor*

O que explica então a admiração de Borges e a aceitação da escritora no grupo vanguardista Martín Fierro? Lange pode não ter inovado tematicamente, mas se destacou pela maneira hábil que criava seus versos. A avalanche de poesia feita por mulheres na época era composta por falta de estilo, rimas óbvias e metáforas gastas. O estilo poético de Norah Lange se destacou por trazer em muitos casos, rimas inusitadas, pequenos poemas em prosa e versificação irregular. Alguns críticos consideram que sua poesia abriu o ultramodernismo feminino na Argentina.

Entretanto, seu maior mérito parte da prosa. Aqui, Lange inaugura uma nova fase no romance escrito por mulheres, reformulando o imaginário e os padrões estéticos. Quando falamos em romances femininos da época, nos referimos às tramas folheteiras. Norah Lange nos traz já no seu primeiro romance, *Voz de la vida* (1927), modificações no comportamento feminino em relação ao casamento e suas normas sociais. Pode-se dizer que a trama ainda beira ao discurso folheteiro. O enredo é composto pelas cartas escritas por Mila para Sérgio, homem que a abandona para viver na Europa. Depois de várias cartas recheadas de melodrama, Mila decide-se casar com o melhor amigo de Sérgio. No final, esta abandona o marido e opta por seu amante. Tanto o final quanto a linguagem são inovadores para a época. Lange põe na boca de sua protagonista, expressões de um desejo carnal só permitidas ser pronunciadas por uma voz

masculina. Grande parte da crítica não viu com bons olhos esta façanha, como podemos observar no artigo de Ramón Dol, em 1928:

*Mila habla generalmente un estilo insexuado y cuando no, usa expresiones y giros varoniles. El afán de imitar a los escritores neosensibles, ha producido la lamentable consecuencia de que Mila, novia y virgen, diga a todo pasto en su libro que 'desea', que 'siente urgencia de Sergio', que 'lo necesita'. Si hay un lenguaje que debe embeberse de sexo, es el del amor y así, palabras como las transcriptas son demasiado precisas, demasiado masculinas... Todo eso que no es gramática ni retórica, sino fisiología, es lo que del lenguaje de Mila puede decirse; lenguaje aprendido en una literatura sin sexo o del sexo masculino; lenguaje que en labios de mujer, no tiene interés para el hombre, que tanto busca en estas confidencias femeninas lo más íntimo del ser de la mujer en sus fases de virgen, casada o amante.*

Expressar-se eroticamente ainda se fazia uma atividade perigosa entre as mulheres. Este primeiro romance de Lange não logrou muito sucesso, talvez pelo preconceito ainda vigente de que a mulher, no mundo de Eros, ocuparia apenas a posição de musa impassível. Mesmo com a recepção negativa, em 1933 vem à público outro romance da autora, *45 días y 30 marineros*. Fazendo uma viagem rumo a Oslo,

Noruega, a protagonista Ingrid observa a maneira como o corpo feminino é tornado objeto. Depois de sentir o peso de tantos olhares em sua direção, Ingrid resolve inverter o jogo e tornar-se o elemento ativo, degustando os corpos dos marinheiros, libertando-se do seu destino tradicional de mulher.

Ao remodelar os padrões estéticos e temáticos da prosa feminina, Lange se fez mais do que a esposa de Oliverio Gironde, o amor de juventude de Borges ou a *musa dos martinfierristas*. Lange ajudou a abrir espaço para que escritoras não mais se contentassem com “*la espera del querer*”, incentivando um mergulho no interior feminino em busca do autoconhecimento de seu erotismo e uma consequente exteriorização do mesmo. A obra de Norah Lange caiu no ostracismo literário e lá permaneceu durante décadas, até ser resgatada no ano de 2005.

### *Alfonsina Storni: soy una flor perdida*

Mulheres que conseguiam participar dos concursos literários e ver seus livros publicados vinham da classe mais abastada da sociedade argentina. Alfonsina Storni é exemplo único dentro da literatura da época, por ser a única mulher pobre que conseguiu adentrar no circuito literário. Como vimos anteriormente, o acesso que as mulheres das camadas mais pobres da sociedade tinham em relação à cultura criava uma atmosfera ilusória de se estar consumindo literatura de qualidade. A bagagem destas leitoras era abarrotada

de histórias folhetinescas. Alfonsina Storni conseguiu ultrapassar a barreira econômica e adquirir para si uma cultura sólida. Escreveu poesia, teatro e artigos jornalísticos.

Ousou quebrar com a atmosfera inocente dos versos femininos da época, afirmando ser mulher, falando de desejos sexuais, despindo-se por inteiro diante da sociedade, e sem medo afirmou ter direitos iguais aos dos homens. Alfonsina cantou abertamente o amor livre, a capacidade da mulher em sustentar um filho sem a ajuda do homem, o direito ao voto e ao divórcio. Em sua obra encontramos o cenário social de sua época e as tribulações femininas escancaradas pelo feminismo. Feminista assumida, Storni estreia na literatura em 1916, com o livro de poesia *La Inquietud del Rosal*. Presa no impasse entre sufocar seus ideais ou vender exemplares para pagar o aluguel, Alfonsina cria um livro de teor ameno, poemas de amores fracassados e espera. No entanto, seu silêncio é rompido em alguns poemas nos quais se assume mãe solteira ou afirma ser a sexualidade uma necessidade fisiológica.

A sensação incômoda que Alfonsina deixou na leitura de muitos dos seus contemporâneos se deve ao seu claro posicionamento de combate, levantando-se contra as convenções e hipocrisias da sociedade. Sua poesia golpeia o duelo entre amor espiritual e desejo carnal, convida as mulheres ao *carpe diem*. Sua poesia sai da sacada do lar e ganha as ruas

bonarenses, onde o cotidiano suburbano é palco para a vida dos imigrantes. Nos últimos poemas e peças teatrais insere a linguagem das ruas que sai da boca dos marginalizados, assemelhando-se à linguagem dos romances de Roberto Arlt. Em *Uno*<sup>11</sup>, presente no livro *Mundo de siete pozos*, esta nova forma de ser mulher atravessa a cidade em um ônibus, misturando-se à massa, flertando, imaginando com seus olhos o corpo masculino, expondo seu desejo de uma maneira nunca antes vista em poesia de autoria feminina:

*Desde mi asiento, inexpresiva, espío Sin  
mirar casi, su perfil de cobre.*

*¿Me siento acaso? ¿Sabe que está sobre Su  
tenso cuello este deseo mío*

*De deslizar la mano suavemente Por el  
hombro potente? (p.360)*

A poesia de Alfonsina inicia uma genealogia de poetas que enfraquece o discurso patriarcal, começando a enraizar na sociedade uma ideologia combatente da opressão. Nos apresenta uma consciência coletiva na qual a mulher deveria libertar tudo o que em sua alma estava aprisionado durante séculos e mostrar para a sociedade o que era realmente uma mulher. Por seu posicionamento feminista, Alfonsina acabou recebendo um lugar peculiar no meio literário. Conseguiu

---

11 Todos os poemas citados nesta dissertação foram extraídos da edição organizada por Delfina Muschietti: Storni, Alfonsina. *Obras / Poesía, tomo I*. Editorial Losada: Buenos Aires, 1999.

o respeito de muitos intelectuais, chegando inclusive a ser membro da *Revista Nosotros*, e ao mesmo tempo foi marginalizada por contemporâneos como Borges, por exemplo. O mesmo Borges, que tanto elogiou a poesia de Norah Lange, referia-se à poesia de Alfonsina Storni como o lamento de uma *cumadrita* histórica<sup>12</sup>.

Esta posição ambígua de sua obra se prolongou nas décadas posteriores, tornando dificultosa a demarcação do seu lugar. A crítica norte-americana Janice G. Titiev, em seu artigo *Alfonsina Storni: In and Out of the Canon*, afirma que Alfonsina Storni é uma autora canonizada, mas dona de uma obra negligenciada. Sustenta seu argumento no fato de Storni possuir um poema incluso em algumas antologias de literatura hispano-americana. Seria Alfonsina uma autora canonizada por ter apenas *Hombre Pequeñito* figurando nos livros? A recepção crítica deu suporte para que a autora saísse das margens canônicas e tivesse sua obra revisitada?

## Recepção crítica à obra de Alfonsina Storni

Alfonsina Storni criou uma obra que violava a percepção de mundo dos leitores, batendo de frente com as regras da sociedade patriarcal, ainda forte-

---

12 MUSCHIETTI, 1989.

mente acentuada nas primeiras décadas do século XX. A transparência e desnudamento, através de seus versos, do interior feminino desconhecido pelos homens (e por que não dizer também das mulheres?), causou escândalo entre seus contemporâneos, que a classificaram de serpente enlouquecida em convulsões, neurótica, autora indicada para homens que já provaram a vida. Os leitores e a crítica especializada da época não estavam prontos para receber versos eróticos vindos das mãos de uma mulher. Alfonsina Storni recebeu a seguinte sugestão de um jornalista da época:

*Y el cultivo de esta no es propio de la mujer. Una mujer que se entrega por completo a las efusiones de su lirismo erótico es una mujer que se desnuda ante ojos extraños. No os afanéis, pues, por destacaros en una tarea que es tan impropia de vosotras como es impropia del hombre mecer una cuna. Sí, por cierto, señorita; le aconsejo en bien suyo que no prosiga cultivando la poesía. En vez de escribir versos, procure inspirar-los. Es más femenino y a usted será más fácil conseguirlo.*<sup>13</sup>

A sociedade contemporânea de Alfonsina sofria várias alterações, já mencionadas anteriormente, mas a reformulação do universo feminino andava em passos um pouco lentos. Alicia Salomone (2006: 52) divide a crítica contemporânea de Storni em três

---

13 Apud PLEITZ, 2003: 32.

categorias: biográfica, vanguardista e produzida por mulheres, sendo as duas primeiras mais correntes.

Manuel Gálvez, Roberto Giusti e Arturo Capdevila são os primeiros a reconhecer a presença feminina no espaço literário ao publicarem textos que brindam as escritoras da época. Estes intelectuais costumavam determinar o valor literário de uma obra de acordo com o gênero sexual ao qual pertencia o autor. Sendo biologicamente mulher, a literatura produzida por esta carregava traços que refletiam o que se considerava até então própria da natureza feminina. Emotividade, melodrama, temática amorosa, desconhecimento de um mundo exterior, falta de racionalidade regeriam a obra de qualquer escritora. A obra de Alfonsina, assim como a de Marta Brunet, Gabriela Mistral e Delmira Agustini, destoava da essência considerada própria do feminino. Discursos que traziam outra tonalidade começaram a ser encarados como produzidos por mulheres perturbadas, este “desarranjo” estilístico e temático era reflexo de uma natureza histórica e infeliz:

*Su despreocupación era solo aparante. Sin duda trabajaba en su espíritu la inquietud que da título a su primer libro. La conocisteis: no era hermosa, aunque la transfiguraba el don de simpatía que de ella irradiaba. Lo sabía, y como también sabía qué es lo que más se precia en la mujer, lloraba íntimamente la ausencia del hada que había faltado en su na-*

*cimiento. Otra desventura la afligió: sus nervios enfermos que le daban escasos períodos de tregua y reposo.*<sup>14</sup>

Roberto Giusti afirma, desta forma, que todo o estranhamento existente na obra de Alfonsina poderia ser compreendido se utilizássemos a sua biografia como ferramenta interpretativa. A vida determina a obra. Esta escritura nervosa é fruto de problemas psicológicos, o mau gosto dos versos é proveniente de sua condição de mulher do povo.

Sua classe social também será fator preponderante na crítica produzida pelos escritores vanguardistas. Um dos vários inimigos da poesia de Alfonsina era Jorge Luis Borges. A Buenos Aires cantada por Storni se chocava com a Buenos Aires de *Luna de enfrente*. Os olhos de Alfonsina viam a urbe por um ângulo muitas vezes entediante, uma cidade cosmopolita fria e indiferente aos problemas sociais. Buenos Aires era *un hombre que tiene grande las piernas / grandes los pies y las manos / y pequeña la cabeza*. Para Borges esta cidade era concebida por seguidores de Darío, poeta rechaçado pelos vanguardistas:

*De la Storni y de otras personas que han metrificado su tedio de vivir en esta ciudad de calles derechas, sólo diré que el aburrimiento es quizás la única emoción impoética...y es también,*

---

14 Apud SALOMONE, 2006, p. 55.

*la que con preferencia ensalzan sus plumas.  
Son rubenistas vergozantes, miedosos.*<sup>15</sup>

O segundo livro da poeta, *Ocre*, foi definido pelos críticos vanguardistas como uma obra medíocre, composta por um ritmo fraco, produzida por uma pessoa inteligente mas pobre de cultura refinada. Os vanguardistas afirmavam que Alfonsina só conseguiu ganhar certa notoriedade entre os portenhos porque na classe média e baixa havia muitas mulheres que se identificavam com sua poética e sua vida, que sofriam dos mesmos preconceitos, mas não tinham coragem suficiente para fazer ouvir sua revolta. Alguns chegaram a reconhecer o talento de Alfonsina, como foi o caso de Eduardo González Lanuza. Este, por sua vez, afirmou que a poeta se encontrou tardiamente, quando abandona de vez a oscilação entre versos de amor melosos e versos de denúncia. Mas revela que a admiração que nutria pela escritora partia mais de sua personalidade forte do que de seu talento literário.

Finalmente chegamos à crítica produzida por mulheres. Aqui encontramos os estudos de Gabriela Mistral, Maria Luz Morales, Teresa Orosco e Graciela Peyró. Alicia Salomone (2006: 65) afirma que a crítica produzida por estas mulheres faz parte de uma espécie de nascente da crítica universitária e circulava em jornais e revistas. Com elas a obra de Alfonsina passa a ser vista por outro ângulo. Seus poemas não

---

15 *Ibidem*, p. 61.

são interpretados como um discurso virilizado ou fruto de uma histeria, mas como reflexo de uma mulher moderna e urbana. Para estas críticas, a obra de Alfonsina Storni revela uma pessoa que vivencia a modernidade, toma consciência de seu papel social e questiona a subjetividade feminina, revelando novas formas de ser mulher. A circulação dos textos destas críticas abre caminho para que a obra de Storni seja conhecida em outros países e passe a ser estudada nos Estados Unidos, entre as décadas de 1940 e 1960.

No ano de 1945, Sidonia Carmen Rosenbaum publica *Modern Women Poets of Spanish America*. Fazendo uma abordagem geral da obra de Alfonsina Storni, a americana revela em seu artigo que os livros da escritora apresentam uma característica que seus contemporâneos não puderam alcançar. A poética de Alfonsina Storni não é puramente subjetiva, mas sim coletiva. Ao desnudar seus desejos e angústias, ela tenta libertar as demais mulheres. Afirma também que o primeiro livro da escritora sofria de carência estilística, mas que esta fora lapidada nas obras posteriores. Enxerga o conjunto da obra de Alfonsina como um marco na literatura escrita por mulheres na Argentina, pois, com ela, a poesia tomou outra direção. Rosenbaum (1945: 208) também interpreta estes versos como os de uma mulher cosmopolita, que conhecia as ruas e o espírito de Buenos Aires, compartilhando da mesma crença das primeiras críticas mulheres. Em *Recurring themes in Alfonsina*

*Storni's Poetry* (1950), Gabriela Von Munk Benton prefere acreditar que a visão que Alfonsina tinha de Buenos Aires é uma visão universal, que se encaixaria em qualquer cidade cosmopolita:

*(...) she sees nature, the city, the sea, human relationship, not from the standpoint of any particular country or continent but as the land of reality seen through a poet's imagination and vision, anywhere on this planet. No special knowledge of any particular country with its traditions is necessary to understand her poetry. As a cosmopolitan she distinctly belongs to the twentieth century; consequently she is much, but not exclusively, concerned with the evolution in the position of women in human society. (BENTON, 1950: 151)*

A tensão presente na obra de Alfonsina dos ideais feministas na sociedade é um fator indiscutível, mas afirmar que sua visão de cidade é universal nos parece equivocada, principalmente ao generalizar os países a ponto de homogeneizar o mundo ocidental e oriental. A modernidade pode ter tido semelhanças em diversos países, mas cada um guarda consigo suas peculiaridades. Embora a atmosfera cinzenta e a indiferença dos habitantes sejam fatores comuns em qualquer cidade cosmopolita, Alfonsina nos mostra características únicas da sociedade portenha. Em seus versos encontramos uma cidade remodelada pelo forte impacto da imigração, subúrbios com casas feitas de

lata onde habitavam imigrantes europeus frustrados e uma linguagem próxima do dia a dia, com expressões criadas pela classe popular bonarense.

Edna Funes, em artigo publicado na *Western Humanities Review* no ano de 1957, ajuda a dar continuidade à abordagem feminista da obra de Alfonsina Storni, afirmando que a autora estava inserida numa escritura racional política e urbana. Nos anos subsequentes, alguns outros artigos são publicados revelando traços que não puderam ser enxergados pelos contemporâneos de Alfonsina, como a ironia, a busca pela libertação da forma fixa e do ritmo clássico.

Alicia Salomone chama nossa atenção para o fato de que na atualidade ainda se produz poucos estudos sobre Alfonsina Storni e muitos deles são fragmentados. Estas pesquisas, em sua maioria, são artigos curtos ou capítulos de livros que não se aprofundam na obra da autora. Merecem destaque alguns estudos feitos por Beatriz Sarlo, Gwen Kirkpatrick, Martha Morello-Frosch, Delfina Muschietti e a já citada Alicia Salomone. Tem-se estudado também sua obra jornalística atrelada a um estudo da cultura de massa, comprovando que esta vertente de sua obra possui muitos aspectos em comum com a temática de sua poesia (independência financeira, direito ao voto e aprimoramento intelectual das mulheres).

Também devemos lembrar as inúmeras biografias da autora que estão sendo publicadas, a partir

do ano de 2000. A primeira delas foi publicada em 2002 por Ana Silvia Galán e Graciela Gliemmo, *La otra Alfonsina*. Nesta abordagem biográfica, as autoras aproximam a obra de Alfonsina aos entraves sociais, políticos e culturais da época, no que toca o tema mulher dentro da sociedade. Entre as mais significativas podemos citar *Mi casa es el mar*, de Tânia Pleitez, publicada em 2003, onde a autora tenta quebrar com a lenda em que foi transformada a vida de Storni e mostrar o lado frágil de uma mulher que ao mesmo tempo em que lutava por seus ideais sofria com os preconceitos. Outro levantamento biográfico importante foi feito por Josefina Delgado, *Alfonsina Storn, uma biografia esencial*, mas que peca ao tentar explicar sua obra através de sua vida, revelando ainda ranços dos tempos de Roberto Giusti e Manuel Galvéz. O que todas as críticas têm em comum é o reconhecimento da importância de Alfonsina Storni dentro da literatura argentina e a afirmação de ser necessário um estudo mais apurado de sua obra.

A recepção crítica deu suporte para que a autora saísse das margens canônicas e tivesse sua obra revisitada? Esforços estão sendo feitos para que a obra de Alfonsina Storni ganhe a notoriedade que merece. Tal trabalho é favorecido pelo movimento de desconstrução dos discursos da história literária aliado às correntes críticas feministas. Para Michel Foucault devemos procurar as discontinuidades e contradições dos discursos. Muitas ideias e elementos que foram

(ou ainda são) encarados como negativos podem sofrer um processo de reversão, que lhes darão um valor positivo.

O fato de haver sistemas de rarefação não quer dizer que por baixo deles e para além deles reine um grande discurso ilimitado, contínuo e silencioso que fosse por eles reprimido e recalçado e que nós tivéssemos por missão descobrir restituindo-lhe, enfim, a palavra. (FOUCAULT, 2005: 52)

Está missão de restituir a palavra é abraçada pela crítica feminista, que ganha força na década de 1970, notoriamente nos países anglo-saxões e na França. Dos países anglo-saxões nos vem a corrente de estudos que denunciava o modo como a imagem feminina era representada na tradição literária, expondo, desta forma, a ideologia patriarcal que determina a construção do cânone literário através da ideia de um falso universalismo, além de firmar um compromisso com a recuperação de trabalhos de mulheres relegados ao ostracismo da história e da literatura. Através do que se conhece como *critical invisibility*, as feministas afirmam que a crítica literária, durante muito tempo, se negou a aceitar a ideia de que mulheres escreviam. Não acreditando na capacidade feminina, a crítica, até então formada por homens, jogou as mulheres ao ostracismo, excluindo-as do cânone. Sabe-se que muitas escritoras de séculos passados não

dominavam a escrita literária por terem seu acesso à educação negado. Outras, no entanto, conseguiram superar esta barreira, mas não o preconceito. Assim, o trabalho de resgate de autoras proposto pela crítica feminista anglo-americana estabelece e afirma a significação de uma tradição feminina diante da história literária.

Esta corrente da crítica feminista contribui ao questionar a identidade dos gêneros e trazer para o palco dos debates temas como família, sexualidade, trabalho doméstico, educação, maternidade, homossexualidade etc. A partir destes pontos, teóricos como Stuart Hall afirmam que o feminismo é uma das rupturas teóricas decisivas, reorganizando as agendas de forma mais concretas. Pesquisadoras desta linha, como Teresa de Laurentis, Jane Flax e Judith Butler, defendem a ideia de que o gênero é um conceito socialmente construído. As peculiaridades sexuais são significadas através de discursos que acabam gerando as diferenças dentro das comunidades nas quais os indivíduos estão inseridos. O gênero pode ser analisado dentro das práticas sociais concretas que variam conforme a época, cultura, raça e idade. O diálogo da crítica feminista com os Estudos Culturais nos mostra que as concepções de masculino e feminino são internalizadas culturalmente, impulsionando os indivíduos a destinos já demarcados. Para esta crítica é preciso recuperar e explorar os aspectos da relação homem-mulher que foram suprimidos ou desacreditados pela

cultura dominante, mostrando como a experiência feminina foi afetada.

Já os estudos franceses são voltados para a psicanálise. Tal corrente tem como preocupação partir em busca da identificação de uma subjetividade feminina, enxergando na teoria falocêntrica freudiana um meio capaz de promover através dos estudos do inconsciente a emancipação da identidade da mulher. As bases da corrente feminista francesa se firmam na década de 70, quando os pensamentos de Lacan e Derrida ganham força. Destes dois teóricos as feministas francesas se apropriam do conceito de *différance* (base da desconstrução do binarismo vigente entre os estruturalistas) e de imaginário da fase pré-edipiana. Com estes dois conceitos, as francesas partem em busca de uma possível escrita e dicção feminina, tentando ligar sexualidade e textualidade, buscando no texto as articulações do desejo da mulher. A escrita feminina passa a ser encarada como um local de errância, silêncio, falta, impossibilidade e que muitas vezes se aproximaria da linguagem infantil, de acordo com Beatrice Didier. As adeptas da dicção feminina afirmam que é possível identificar nos textos literários várias formas de construções linguísticas com traços sexuais, e o feminino seria a busca por algo perdido e obscuro. As principais representantes desta busca pela dicção feminina são Luce Irigaray, Julia Kristeva e Hélène Cixous. Elas afirmam que a escrita feminina seria uma forma de linguagem que se desenvolve na

sociedade patriarcal como um contraponto ao discurso centrado no homem. Esta escrita surge como uma espécie de reencontro da mulher com seu corpo, numa tentativa de recuperar a sua sexualidade e definir sua identidade através de experiências como gestação e menstruação.

Sobre a corrente psicanalítica, Heloísa Buarque de Hollanda (1994) afirma que existe uma falha na preocupação exacerbada com a linguagem e com a chamada escrita do corpo, quando as pesquisadoras se esquecem de fazer uma articulação com as práticas sociais, que são responsáveis pela elaboração da linguagem. Heloísa Buarque de Hollanda afirma que detectar as marcas e temas que constroem a tal escrita feminina e que dão a ela o tom de contra-discurso, não é suficiente. Deve-se partir em busca de uma avaliação das condições e dos contextos tanto históricos quanto sociais diante dos quais as obras foram criadas.

Os estudos lançados sobre a obra de Alfonsina Storni partem geralmente da corrente crítica feminista anglo-saxônica. Inserida na modernidade, a escritora é analisada levando-se em consideração as profundas mudanças sociais que estavam se operando no interior da sociedade portenha graças às ideias feministas. Através do choque ideológico no qual se vivia nas décadas em que foram escritos os livros de Alfonsina, reconstrói-se a leitura de sua obra, que passa a revelar não mais um eu-lírico neurótico, mas sim dotado de uma ideologia emancipatória.

Alfonsina Storni escreveu contra o discurso androcêntrico, subverteu o discurso passivo que saía dos livros de mulheres e ganhou a antipatia dos seus contemporâneos. O curioso é que vários autores que se levantaram contra o discurso hegemônico da época hoje são largamente estudados e têm o seu valor reconhecido, como é o caso de Roberto Arlt. Alfonsina Storni ainda se encontra esquecida, não diríamos totalmente jogada ao ostracismo, mas em um lugar ainda um pouco obscurecido.

Ao contrário do que diz Janice Titiev, Alfonsina não é uma escritora canonizada por ter um poema figurando em antologias. O que vemos na atualidade é um esforço, ainda tímido, de verticalizar a crítica sobre Alfonsina Storni. Não se trata aqui de mais um exercício do que Harold Bloom chama de escola do ressentimento, mas de admitir que algumas obras de valor estético, hoje reconhecido, foram negligenciadas no passado por não propagarem a ideologia dominante. Trata-se de seguir o alerta deixado por Foucault (2005) e no lugar de simplesmente glorificarmos escritores já canonizados, levarmos em consideração as condições e circunstâncias externas, as estruturas sociais, culturais e ideológicas que permitiram que determinado modelo discursivo se impusesse e obscurecesse outros discursos. Trata-se de dar ao dono de uma obra de valor estético reconhecido o lugar que ele merece dentro da história literária.

# ALFONSINA STORNI E A BUSCA POR UMA NOVA SUBJETIVIDADE PARA A MULHER

MÁXIMA

*En verdad en verdad les digo: No hay nada  
más poderoso en el mundo que una mujer. Por  
eso nos persiguen.*

(Gioconda Belli)

Em meio ao turbilhão de mudanças proporcionadas pela modernidade, assiste-se ao surgimento de uma nova palavra, feminismo. Quando Alfonsina Storni chega a Buenos Aires, a sociedade local encontra-se agitada pelas mudanças sugeridas por esta palavra que havia sido criada há menos de cem anos e que começava a ganhar força. Muitos estudiosos admitem que as raízes do pensamento feminista encontram-se interligadas com o Iluminismo, graças às ideias de Rousseau. Em seu *Do Contrato Social*, Rousseau, ao expor o seu ideal democrático, defendia

a ideia de que a igualdade de direitos era apenas um bem concedido aos homens e reforça o papel da mulher como propriedade masculina:

Por mais leves que se queiram supor as indisposições próprias da mulher, sempre constituem uma interrupção de atividade para esta, e isto é uma razão suficiente para excluí-la desta proeminência; de fato, quando o equilíbrio é perfeito, basta uma palha para fazer a balança pender para um dos lados. Por outro lado, o marido deve ter o direito de controlar a conduta da mulher; interessa-lhe realmente assegurar-se de que os filhos, que deve reconhecer e nutrir, pertençam somente a ele. A mulher, que não tem nada de similar a temer, não tem o mesmo direito sobre o marido. (ROUSSEAU, 1994: 151)

Tal pensamento era apoiado na história dos sentimentos que ligavam os gêneros. Rousseau afirma que a divisão de papéis sociais surgiu quando os dois sexos começaram a manter vínculos afetivos. Com o surgimento da família e a dissolução da comunidade primitiva, a mulher, que vive períodos de “impossibilidade” devido à gravidez, ficou incumbida de cuidar dos filhos e manter a harmonia do lar, enquanto o homem saía em busca de alimentos. Assim, muito naturalmente, desde os primórdios, afirmava, ao homem cabia o espaço público, enquanto à mulher cabia o espaço privado. Contra este pensamento, pou-

cas mulheres se rebelaram, como foi o caso de Mary Wollstonecraft, que em 1792 publica *A vindication of the right of woman*, obra considerada como germen do pensamento feminista. Apoiada na Ilustração, reivindica igualdade de direito entre os gêneros, almejando a recuperação da dignidade das mulheres. A existência de uma desigualdade entre os sexos não vem de um fator natural, como afirma Rousseau, mas sim de uma manipulação social masculina:

*A profound conviction that the neglected education of my fellow- creature is the grand source of the misery I deplore, and that women, in particular, are rendered weak and wretched by a variety of concurring causes, originating from one hasty conclusion. The conduct and manners of women, in fact, evidently prove that their minds are not in healthy state; for, like the flowers which are planted in too rich a soil, strength and usefulness are sacrificed to beauty; and the flouting leaves, after having pleased a fastidious eye, fade, disregarded on the stalk, long before the season when they ought to arrived at maturity. One cause of this barren blooming I attribute to a false system of education, gathered from the books written on this subject by men who, considering females rather as women than human creatures, have been more anxious to make them alluring mistresses than affectionate wives and rational mothers; and the un-*

*derstanding of the sex has been so bubble by this specious homage, that the civilized women of the present century, with a few exceptions, are only anxious to inspire love, when they ought to cherish a nobler ambition, and by their abilities and virtues exact respect.*  
(WOLLSTONECRAFT, 2004: 1, 2)

A solução para tal problema, afirma Wollstonecraft, mais adiante, encontra-se no fim do bloqueio que impede a formação intelectual feminina. Com uma educação igual à masculina, as mulheres teriam condições de abraçar uma profissão e serem economicamente independentes. Ampliando seus horizontes, não sonhariam apenas com a existência de um casamento perfeito, onde pudessem encontrar a proteção do marido para qualquer eventualidade em suas vidas. O pensamento de Wollstonecraft não encontrou grande ressonância entre seus contemporâneos, poucos membros da sociedade tinham condições de aceitar seu posicionamento.

No mesmo rastro de Wollstonecraft, encontramos, na França, Olympe de Gouges, que em 1791 publica a *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* e apresenta à Assembleia Nacional da França. Em seu documento, afirma que qualquer Constituição que exclua grande parte dos membros da sociedade não pode ser considerada. Desta forma, exige a inclusão feminina na vida pública, dando-lhe direito inclusive, de ser eleita para qualquer cargo governamental,

educação igualitária, direito ao divórcio e partilha de bens entre o casal, reconhecimento legal de filhos bastardos e leis iguais para reger os crimes cometidos tanto por homens quanto por mulheres. Olympe de Gouges conseguiu aprovação da Assembleia Nacional.

Embora no século XVIII algumas mulheres já houvessem erguido a voz em favor dos seus direitos, o nome feminismo só foi criado na década de 1840, na França, chegando aos Estados Unidos e Grã-Bretanha. Nesta mesma década várias mulheres se organizam para reivindicar modificações na legislação que garantisse às mulheres liberdade para governar suas vidas. Nos Estados Unidos o surgimento do feminismo está atrelado ao Movimento Abolicionista, tendo como principais representantes Elizabeth Cady Stanton e Susan B. Anthony. Impedidas de participar da Convenção Mundial Antiescravatura, apresentam o manifesto *Declaration of Sentiments* no *Seneca Falls Convention* em 1848, na cidade de Nova Iorque. No manifesto encontramos o retrato da degradação feminina pela sociedade patriarcal, que usurpou das mulheres o direito à educação, à liberdade financeira e o acesso à esfera pública. Anos mais tarde, Elizabeth C. Stanton, Susan B. Anthony e Lucy Stone criam a *Women's Suffrage Association* com foco no direito para as mulheres entrarem no campo político.

A sociedade moderna via nascer, desta forma, o que entraria para a história como a primeira onda feminista. As integrantes deste movimento tinham

como objetivo criar progressivamente novas formas de identidade feminina. Suas principais reivindicações tinham como base os direitos materiais da mulher. Afirmavam que o patriarcalismo havia transformado a mulher em objeto de uso masculino e que a identidade feminina construída pelo sistema em vigor era um erro social, mostrando que ambos nutriam necessidades iguais, como já demonstrou Charlotte Brontë no século XIX, em uma passagem do romance *Jane Eyre*:

*Women are supposed to be very calm generally, but women feel just as men feel; they need exercise for their faculties and a field for their efforts as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, too absolute a stagnation, precisely as men would suffer; and it is narrow-minded, in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex. (apud WOOLF, 2004: 80)*

Nos Estados Unidos e na Inglaterra, o feminismo adotou um posicionamento social focalizado no sufrágio e na vida econômica das mulheres. Muitas destas feministas reclamavam do preconceito sofrido

dentro do mercado de trabalho, onde exerciam os mesmos cargos que os homens, e tinham salários mais baixos. A maioria das feministas da primeira onda exigia igualdade de tratamento tanto no espaço público quanto no espaço privado. Acreditavam que a mudança social deveria começar a ser operada dentro do lar, onde as mães podariam em seus filhos os preconceitos de gênero, e em suas filhas, a antiga identidade feminina. O objetivo era fazer nascer o que Olive Schreiner (1911) chamou de Nova Mulher.

A “Nova Mulher” recusou a passividade que a sociedade havia imposto ao sexo feminino e lutou pela construção de igualdade entre os gêneros. Quebrou com os mitos culturais que rodeavam a aura feminina e libertou a natureza humana que havia sido aprisionada dentro das mulheres. Em seu livro *Woman and Labour*, considerado por suas contemporâneas como a bíblia do feminismo, Olive Schreiner denuncia o parasitismo das mulheres que enxergam o casamento como único objetivo de vida e fonte de renda. Para a autora, isto seria uma forma de transformar o casamento em uma espécie de prostituição legalizada. Seguindo os passos da nova identidade feminina, a relação matrimonial passaria por profundas mudanças, deixando de existir o binômio opressor-oprimido, e o homem não mais revelaria seu caráter indulgente ao satisfazer todas as necessidades materiais de sua esposa. Com a nova mulher surgiria o novo homem e

uma relação baseada no companheirismo, na qual os dois dividiriam os trabalhos domésticos e as contas:

*Not merely is the Woman's Movement of our age not a sporadic and abnormal growth, like a cancer bearing no organic relation to the development of the rest of the social organism, but it is essentially but one important phase of a general modification, which the whole of modern life is undergoing. Further, careful study of the movement will show that, not only is it not a movement on the part of woman leading to severance and separation between the woman and the man, but that it is essentially a movement of the woman towards the man, of the sexes towards closer union.*  
(Schreiner, 1911: 100)

Esta era uma das preocupações das feministas da primeira onda, mostrar que o movimento não se tratava de um ideal de reversão, no qual os homens passariam a ser subalternos, mas sim um veículo que levaria as mulheres a fazerem seu trajeto ao lado do homem. Virgínia Woolf (2004) acreditava nesta transformação na maneira como os gêneros eram definidos pela sociedade. Junto com outras feministas, lutou a favor do divórcio, acesso igualitário à educação, direito da mulher de votar e ser eleita, a criação de um jornal e uma faculdade feminina. Acreditava que o feminismo estava abrindo uma brecha para que as mulheres pudessem falar e em um

futuro não tão distante pudessem decidir o que fazer de suas vidas.

A brecha aberta pelo feminismo modificaria também a ficção produzida por mulheres, que se encontrava podada pelo preconceito masculino, conferindo maior liberdade de expressão: “(...) ela tinha pensado em algo, algo sobre o corpo, sobre as paixões que para ela, como mulher, não seria apropriado dizer. Os homens, sua razão dizia, ficariam chocados” (WOOLF, 1997: 48). Enfraquecendo o discurso patriarcal, as primeiras feministas começaram a enraizar na sociedade sua ideologia que combatia a opressão, desenvolvendo uma consciência coletiva de que a mulher deveria se libertar de todos os mitos que pairavam ao redor do seu sexo.

As argentinas não estavam alheias aos ideais pregados pelas americanas e europeias. Desde as primeiras décadas do século XIX, várias mulheres agrupavam-se em organizações conhecidas como *Sociedad de Beneficencia* com objetivo de participar da vida pública. Estas sociedades dividiam-se em duas categorias: paroquiais (com tarefas voltadas para a caridade cristã) e públicas e estatais (vinculadas ao dever patriótico). Uma das principais defensoras dos direitos femininos no século XIX é Juana Manso. Na década de 1860, ela inicia uma campanha que reivindica igualdade educacional entre os gêneros, fazendo surgir várias obras que ajudam a fortalecer o ensino na Argentina e aprimorar as escolas destinadas

às meninas. No final do século XIX, o país contava com mais de 200 associações femininas que lutavam paralelamente em prol dos direitos civis das mulheres. Estes inúmeros grupos nos ajudam a contar a história do feminismo na Argentina, que pode ser dividido em duas categorias iniciais. Primeiramente contamos com a presença das mulheres da aristocracia. Um número considerável de mulheres da elite havia conseguido se beneficiar da reforma educacional do país e entrar na universidade. Formadas, podiam abraçar uma profissão, mas se quisessem administrar seus bens, deveriam manter-se solteiras. Em suas viagens pela Europa e Estados Unidos, as aristocratas conheceram os ideais feministas que começavam a tomar corpo nestes locais. Voltando à Argentina, reuniam-se com o intuito de trocar ideias e procurar uma forma de pô-las em prática. A segunda via chegou através dos navios abarrotados de imigrantes europeias. Muitas destas imigrantes traziam consigo as ideologias anarquista e socialista. Tais mentes irão se erguer contra a submissão das mulheres hispano-americanas e lutar a favor dos direitos políticos, civis e sociais das mesmas.

No ano de 1899, Cecília Grierson participa do Congresso Internacional de Mulheres em Chicago e retorna ao seu país com a ideia de reunir todas as associações feministas argentinas. Ao lado de Alvina van Praet de Sala, cria o Conselho Nacional de

Mulheres, onde em meio a uma diversidade de pontos de vista, professoras, escritoras, profissionais liberais, anarquistas e aristocratas passariam a lutar juntas em prol dos direitos civis femininos. Grande número de feministas definia-se como moderadas, não entrando em choque com o Estado nem questionando a diferença dos papéis sociais entre homens e mulheres, nem a questão do sufrágio. O que *las matronas*, como eram conhecidas, queriam era uma educação consistente que acarretaria benefício para a família e a sociedade.

A maternidade era vista como uma missão natural da mulher e uma atividade que beneficiaria à pátria, já que era responsável pela formação das gerações vindouras. Acreditavam também que o sufrágio não era um assunto que demandasse tanta importância. As argentinas não estavam preparadas para o voto e se este fosse instituído entre as mulheres, apenas algumas deveriam usufruir deste direito. Carolina Muzilli afirmava que este tipo de feminismo se preocupava apenas com a intelectualidade da mulher, esquecendo-se de lutar em prol dos direitos políticos e das mulheres trabalhadoras. Tal descaso de *las matronas* e os diferentes interesses que antes uniram as feministas, acabaram por causar uma ruptura no movimento.

Contraopondo o feminismo moderado, existia o pensamento de esquerda, que foi a corrente mais forte do movimento na Argentina. Acreditavam que o feminismo havia surgido para procurar soluções

diante das desvantagens sofridas pelas mulheres em relação aos homens. Alicia Moreau, Elvira Rawson, Julieta Lanteri, Sara Justo e Carolina Muzilli uniram-se para exigir uma reforma no Código Civil que incluía igualdade de direitos civis e políticos para ambos os sexos, divórcio absoluto, reconhecimento da mãe como funcionária do Estado, autonomia para as mulheres casadas, direito à guarda dos filhos, igualdade de direito entre filhos legítimos e ilegítimos, proteção para as mulheres no mercado de trabalho, proteção para acidentes de trabalho, direito de votar e de ser eleita. Contando com o apoio do Partido Socialista, a luta em prol do sufrágio feminino intensificou-se e em 1919, esta ala do feminismo argentino consegue fundar o Partido Feminista Nacional. Gwen Kirkpatrick (1995) afirma que mesmo não tendo ganhado as eleições, as feministas causaram um importante impacto simbólico dentro do sistema patriarcal por levar para toda a esfera pública seus debates sobre sufrágio feminino e direitos civis.

Embora não sendo membro ativa do Partido Feminista Nacional nem do Partido Socialista, Alfonsina Storni estava impregnada pelos ideais de Alicia Moreau e Julieta Lanteri. Ajudou na luta em prol dos direitos das mulheres através de seus artigos de jornais e grande parte de sua poesia. Escreveu para o *Nuestra Causa*, jornal fundado por Moreau, *La Nacion*, *La Nota* e *Caras y Caretas*. Através de sua escrita, ajudou a divulgar na sociedade portenha

as dificuldades encontradas pelas jovens vindas do interior, as principais ocupações das mulheres e sua capacidade intelectual, o papel da mulher dentro da cultura e da tradição local, o caráter antifeminista da Igreja, o preconceito sofrido pelas mães solteiras e os diversos modelos de mãe e mulher que circulavam por Buenos Aires. Em seus versos e artigos, Alfonsina convoca as mulheres para unirem-se na conquista de um horizonte mais amplo e um espaço maior dentro da literatura. Beatriz Sarlo em *Una Modernidad Periferica* afirma que:

*Al trabajar con una retórica fácil y conocida, hace posible que esa moral diferente sea leída por un público mucho más amplio que el de las innovaciones de la vanguardia, por un público que, en verdad, desborda los límites del campo intelectual. No practica una doble ruptura, formal e ideológica, sino una ruptura simple pero inmediatamente comunicable, ejemplar y exitosa. (SARLO, 1988: 81)*

Retórica fácil que foi densamente recriminada pela crítica da época, mas que apesar disto conseguiu encontrar ressonância. Alfonsina ultrapassa os limites de uma elite intelectual e atinge a grande massa urbana que se beneficiava das mudanças editoriais trazidas pela modernidade. Aristocratas, funcionários públicos, imigrantes, professoras puderam, desta forma, ler o discurso de Storni contra a

hipocrisia patriarcal. Susan Gubar e Sandra Gilbert, em *The Madwoman in Attic*<sup>1</sup>, afirmam que, dentro do patriarcalismo, a mulher teve seu direito de definir uma imagem para si mesma negado, tendo que aceitar o modelo criado pelo homem e traduzido nas figuras de Beatriz e Gretchen, por exemplo. Para as mulheres escritoras, os modelos patriarcais se tornam um empecilho para a criatividade durante séculos, mas com o advento do feminismo surgiu o outro lado da mulher. A mulher, outrora tida como anjo, passa a mostrar seu lado temido. Surgem escritoras que rejeitam a submissão do seu sexo e afirmam ter uma história para contar. Alfonsina Storni é um exemplo destas mulheres tidas como um elemento maléfico, pois, como iremos demonstrar, em grande parte de seus poemas, especialmente nos primeiros livros, encontramos um trabalho que objetiva mostrar que a imagem criada pela sociedade acerca da mulher é um delírio falocêntrico.

## **No rastro da primeira onda: por uma nova postura no espaço privado**

O discurso que permeia os versos de Alfonsina Storni ganha rapidamente a simpatia dos grupos feministas e de algumas jovens provenientes das

---

1 Apud MOI, Toril. *Feminist Literary Theory*. Routledge, Taylor and France Group: London, 2002.

classes mais baixas. Como observamos nas considerações que abriram este capítulo, uma das principais preocupações das feministas e de Storni estava centrada nas conquistas dos direitos civis da mulher. Logo em seus primeiros livros, Alfonsina revela esta temática e anuncia a chegada da Nova Mulher, que irá se levantar contra o silêncio feminino passado entre as gerações:

*Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido  
No fuera más que aquello que nunca pudo ser,  
No fuera más que algo vedado y reprimido  
De familia en familia, de mujer en mujer...*

*Dicen que en los solares de mi gente, medido  
Estaba todo aquello que se debía hacer...*

*Dicen que silenciosas las mujeres han sido  
De mi casa materna...*

*Ah, bien pudiera ser...*

*A veces en mi madre apuntaron antojos  
De liberarse, pero se le subió a los ojos*

*Una honda amargura, y en la sombra lloró.*

*Y todo eso mordiente, vencido, mutilado,  
Todo eso que se hallaba en su alma encerrado,  
Pienso que sin quererlo lo he libertado yo.*

(p. 209)

O poema *Bien Pudiera Ser*, de *El Dulce Daño* (1919), desenrola o cenário social da mulher e dá luz a certos aspectos da condição histórico-social feminina, revelando tanto a ideologia patriarcal em relação à imagem da mulher, quanto a ideologia

feminista que eclodiu em fins do século XIX. “Aquilo que nunca pôde ser”, o que fora “vedado e reprimido” é consequência da ideologia judaico-cristã que deturpou a imagem da mulher ao longo das gerações. No século XI a Igreja passou a desenvolver junto às cortes europeias um movimento de espiritualização, no qual um dos objetivos seria reformular a natureza feminina. De acordo com a Igreja para uma mulher ser feliz e realizada, ela deveria abrir mão de sua liberdade e adotar uma vida de reclusão, enquanto seu desejo deveria ser convertido em amor espiritual. Ainda nesta época, o latim atravessa as fronteiras do continente europeu e inicia-se a tradição escrita.

Nas sociedades europeias, isto determinou uma defasagem entre a tradição e o saber oral local – que pertencia a todos os membros da comunidade, mulheres e homens – e uma elite masculina que se utilizou do latim e da tecnologia da escrita para impor suas visões de mundo e criar centros elitistas de cultura escrita. Nas sociedades medievais, as mulheres foram, progressivamente, sendo excluídas destes centros de cultura escrita. (LEMAIRE, 1994: 62/ 63).

Gradativamente as mulheres vão interiorizando o dogma da castidade e adquirindo uma natureza passiva, além de serem excluídas da vida intelectual. Dando um salto na história, saímos da Idade Média e chegamos ao século XVIII. Aqui encontramos a

sociedade burguesa empenhada em reforçar a ideia da mulher casta e passiva, consolidando na sociedade um modelo que dividia a natureza feminina em dois polos, o maternal e delicado, contra o das mulheres maléficas. O modelo ideal seria o de uma mulher encantadora, que tinha como principal função criar uma atmosfera de harmonia para o lar, que tinha por centro de seu universo a vida do marido. Assim, a relação entre os gêneros foi ideologicamente construída de forma que a mulher acreditasse ter uma essência compassiva, abnegada e as tarefas sociais passaram a ser definidas de acordo com a natureza masculina e feminina<sup>2</sup>.

No primeiro terceto, Alfonsina Storni contesta se o destino “casamento – maternidade”, que a sociedade impunha para a mulher, era realmente o natural. O terceto deixa evidente que tal caminho não leva necessariamente à felicidade. As mulheres não eram tratadas como seres humanos, mas seres submissos sem desejos, anseios, liberdade. O “anseio de liberar-

---

2 Tal divisão de tarefas já se encontrava presente na Antiguidade, onde em sua obra *Política*, Aristóteles, ao analisar a instituição família a associa com o Estado. Desta forma, alega que dentro do núcleo familiar existem os sujeitos que nasceram para governar e os que nasceram para serem governados. Justifica a inferioridade da mulher através da constituição do universo que assim, a fez. Também dentro das sociedades encontramos uma divisão de tarefas similar a das sociedades cristãs e burguesas. Dentro da sociedade asteca, o batismo era visto como um momento de extrema importância, pois definiria o destino da criança e seu papel dentro da hierarquia social. O cordão umbilical das meninas era enterrado embaixo do fogão e o dos meninos nos campos e montanhas. Esta cerimônia marcava a separação entre os gêneros, dando aos homens o mundo e às mulheres o espaço doméstico

-se” é detectado em vários momentos da história da mulher, Aphra Behn, Catarina de Lancastre, Marquesa de Alorna, Mary Wollstonecraft, são alguns exemplos. Mas nem todas foram ousadas como as mulheres citadas, muitas preferiam chorar na sombra. Tal atitude tornou a libertação feminina um processo lento, processo que só veio eclodir no fim do século XIX, com o Primeiro Movimento Feminista, batizado por Olive Schreiner de *Nova Mulher*. E é este grupo de mulheres, no qual Alfonsina está inserida, que liberta o que havia sido reprimido na alma das mulheres ao longo dos séculos. Alfonsina liberta as mulheres de sua família lutando contra as ideias conservadoras que vigoravam até então e defendendo a independência econômica, social e sexual feminina.

Esta luta pela independência encontramos já em seu primeiro livro, *La inquietud del rosal*, no poema *La Loba*, onde afirma que tem um cérebro capaz de trabalhar para garantir seu sustento e do seu filho, que uma mulher não precisa de um homem para sobreviver. Este poema tem um caráter nitidamente autobiográfico, onde revela sua experiência de mãe solteira. Alfonsina Storni chegou a Buenos Aires aos 19 anos, grávida de um político da cidade de Rosário. Diante da impossibilidade de construir uma relação enraizada nos moldes tradicionais, já que o pai de seu filho era um homem casado, Alfonsina resolve ir para a capital do país e criar sozinha a criança. Acreditava

que uma cidade modernizada como Buenos Aires iria aceitar mais facilmente uma mulher que se desgarrou do rebanho, afastando-se da tradição católica. Em fins do século XIX e início do século XX, a Igreja numa tentativa de frear as ideias liberais que começavam a surgir, empenhou-se no ofício de revitalizar a importância da virgindade, recorrendo à figura de Maria como o modelo que definiria melhor a condição de ser mulher, virgem imaculada quando solteira e mulher abnegada quando casada. Em seu livro *Canibalismo Amoroso* (1993: 70, 71), Affonso Romano de Santan'anna afirma que o Marianismo procurou colocar a mulher num pedestal, transfigurando nela o culto à Virgem Maria. Para este movimento da Igreja, a feminilidade deveria ser cultuada como algo sagrado e protegida da perversidade mundana. O homem se apresenta como indivíduo inferior e constrói verdadeiros templos imaginários para as mulheres, para controlá-las, impondo o modelo de mulher santa e bondosa que é a coluna de sustentação do lar. Em Buenos Aires este modelo ideal cristão também possuía adeptos, e Alfonsina, que tinha mais semelhanças com Lilith do que com a virgem Maria, não conseguiu fugir do preconceito. Ela era como um lobo que ameaça a paz do rebanho.

*Yo soy como la loba Quebré con el rebaño Y  
me fui a la montaña Fatigada del llano.*

*Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley, Que yo no pude ser como las otras, casta de buey Con yugo al cuello; libre se eleve mi cabeza!*

*Yo quiero con mis manos apartar la maleza.*

O preconceito sofrido por uma mulher que não podia ser como as outras era amparado pelas leis do Estado. Filhos que não eram frutos de um casamento legalizado não gozavam de nenhum dos direitos que protegiam os filhos legítimos. Ao afirmar *yo quiero con mis manos apartar la maleza*, podemos encontrar uma das lutas da Primeira Onda. Entre as preocupações das feministas no que toca a maternidade estava a legitimação de filhos gerados fora do casamento. Seu argumento principal era o de que estas crianças no futuro serviriam ao Estado da mesma forma que um filho legítimo e isto seria motivo suficiente para que fossem amparadas pela lei e aceitas pela sociedade. Outro agravante diz respeito às consequências sofridas pelo casal. As mães das crianças de um amor sem lei eram obrigadas a se esconderem da sociedade e muitas vezes a entregar seus filhos à adoção, enquanto o homem não sofria nenhuma seqüela legal nem moral. Em um quarteto mais adiante, Storni afirma que a verdadeira culpada pela marginalização das mães solteiras é a própria mulher:

*Id si acaso podéis frente a frente a la loba Y robadle el cachorro no vayáis en la boba*

*Conjunción de un rebaño ni llevéis un pastor...  
Id solas! Fuerza a fuerza oponed el valor!  
Ovejitas, mostradme los dientes. Qué pequeños!  
No podréis, pobrecitas, caminar sin los dueños  
Por la montaña abrupta, que si el tigre os acecha  
No sabréis defenderos, moriréis en la brecha.*

A fraqueza feminina diante das regras impostas pela sociedade é a principal responsável pela sua submissão. Em artigo publicado no jornal *La Nación* no dia 22 de maio de 1921, Alfonsina Storni comenta o preconceito das mulheres casadas em relação à mãe solteira, afirmando que esta desavença feminina é fruto de uma ausência de educação filosófica. Revela que a moral e piedade feminina é um assunto controverso pois, enquanto choram sensibilizadas com o destino trágico de heroínas transgressoras folhetinescas, viram as costas marginalizando mulheres que na vida real não se encaixam no modelo ideal cristão. Alguns anos depois, Simone de Beauvoir também comentará esta falta de solidariedade feminina, afirmando que:

(...) as mulheres nunca constituíram uma sociedade autônoma e fechada; estão integradas na coletividade governada pelos homens e na qual ocupam um lugar de subordinadas; estão unidas somente enquanto semelhantes por uma solidariedade mecânica: não há entre elas essa solidariedade orgânica em que assenta

toda uma comunidade unificada (BEAUVOIR: 1967, 363)

Pode-se entender esta falta de solidariedade orgânica como uma limitação do campo intelectual e moral feminino. Governadas pelos homens, seu campo de visão lhes mostra um mundo que não podem domar, uma realidade que lhes diz serem submissas e incapazes de “caminar sin los dueños”. Acreditando em sua fraqueza natural, criaram uma genealogia feminina baseada na obediência. Defendiam as feministas da Primeira Onda, que só através de uma reforma na educação, esta genealogia poderia ser derrubada. A educação deveria ser igualitária, dando oportunidade para que as mulheres ganhassem o espaço público e adentrassem no mercado de trabalho. As feministas reivindicavam a independência como princípio da dignidade humana.

*Yo soy como la loba. Ando sola y me río Del rebaño. El sustento me lo gano y es mío*

*Donde quiera que sea, que yo tengo una mano Que sabe trabajar y un cerebro que es sano.*

*La pude seguirme que se venga conmigo. Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo, La vida, y no temo su arrebato fatal*

*Porque tengo en la mano siempre pronto un puñal.*

*El hijo y después yo y después...lo que sea!*

*Aquello que me llame más pronto a la pelea.*

*A veces la ilusión de un capullo de amor Que  
yo sé malograr antes que se haga flor.*

A primeira onda do movimento feminista pregava o trabalho como forma de separar a distância social entre o homem e a mulher. Sua independência financeira derrubaria a crença em uma fraqueza inerente ao sexo feminino, e ela não precisaria mais do amparo masculino para viver. O problema enfrentado por mulheres que acreditavam ter um cérebro saudável tinha como centro a questão familiar. A função de garantir o sustento da família ainda era vista como obrigação masculina e a mulher que trabalhasse passava a ser vista como um elemento que desestruturava a organização familiar. O pensamento social era o que de todas as mulheres deveriam dedicar-se exclusivamente ao espaço privado e proteger o lar das ideias liberais vindas com a modernidade. De acordo com Mirta Zaida Lobato (2000: 101) a mulher só ganhava uma pequena aprovação quando seu trabalho tinha como objetivo ajudar a família em caso de uma necessidade passageira. Acabada a turbulência econômica, a mulher voltaria ao seu lugar de origem, o lar. A visão do trabalho feminino como um afastamento do destino natural da maternidade e as precárias condições de uma dupla jornada de trabalho fizeram com que muitas “ovelhas” não quisessem seguir ao chamado “das lobas”.

Em seus versos Alfonsina tenta acordar as mulheres de seu século, exigindo que voltem seus olhares para o mundo em que vivem. O parasitismo feminino era uma das grandes preocupações da Primeira Onda e foi um dos principais temas do livro *Woman and Labour*, de Olive Schreiner. Mudanças sociais estavam acontecendo e lentamente as mulheres ganhavam espaço no mercado de trabalho e no mundo intelectual. No entanto, muitas ainda olhavam com indiferença ou medo para estas mudanças e preferiam continuar seguindo o modelo de vida tradicional feminino, como observamos em *Siglo XX*:

*Me estoy consumiendo en vida,  
Gastando sin hacer nada,  
Entre las cuatro paredes  
Simétricas de mi casa.*

*Eh, obreros! Traed las picas!  
Paredes y techos caigan,  
Me mueva el aire la sangre,  
Me queme el sol las espaldas.*

*Mujer soy del siglo XX;  
Paso el día recostada  
Mirando, desde mi cuarto  
Cómo se mueve una rama.*

*Se está quemando la Europa  
Y estoy mirando sus llamas  
Con la misma indiferencia  
Con que contemplo esa rama (...)* (p. 256)

Alfonsina critica as mulheres que consumiam suas vidas esperando o dia em que sairiam dos domínios paternos para construir uma relação passiva com seu novo senhor. Ao lado do marido, construíam para si uma vida alienada, encerrada no ambiente doméstico. No segundo quarteto, pede que as fronteiras do ambiente privado sejam derrubadas para que possam sentir a nova vida que surgia no século XX. Vemos um pedido de esquecimento da subjetividade e uma consequente introdução no coletivo, olhando ao redor e enxergando os problemas sociais.

A modernidade e o feminismo exigiam uma nova postura da mulher. O mercado de trabalho já havia começado a ser conquistado, a educação feminina estava sendo quase igual à masculina e o espaço público não era mais um local muito proibido. Storni desejava que os ruídos produzidos pela modernidade adentrassem os lares portenhas, alterando o núcleo privado e abrindo as portas para uma nova formação familiar. Modificada esta célula social, não mais poderia se reproduzir a ideologia patriarcal, pondo fim à passividade feminina, tanto no espaço privado quanto no espaço público.

### **Alfonsina Storni: uma *flâneuse* nas ruas portenhas**

A modernidade convida as pessoas a perambular pelas ruas, a sentir o caos do trânsito, a acotovelar-

se com a multidão, misturar-se com as massas. Este período histórico traz em si mudanças na anatomia das cidades e das relações sociais, originando dentro da literatura um novo personagem, o *flâneur*. Este sujeito esconde-se na multidão, transformando a paisagem da cidade em sua morada. Habitante do espaço coletivo, o *flâneur* estuda, observa, profetiza a multidão e o agito da urbe. No ensaio *Paris do segundo império*, presente no terceiro volume de suas *Obras Escolhidas*, Walter Benjamin nos lembra uma das definições, criadas por Baudelaire, da essência da *flânerie*, encontrada em *L'art romantique*:

Para o perfeito *flâneur*... é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante... Estar fora de casa; e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais (!) que a língua só pode definir inabilmente. O observador é um príncipe que, por toda parte, usufruiu de seu incógnito... O amoroso da vida universal entra na multidão como se em um imenso reservatório de eletricidade. Também podemos compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada movimento, representa a vida múltipla e a graça comovente de todos os elementos da vida. (BENJAMIN, 2000: 50)

O *flâneur* deixa que o fascínio da multidão atue sobre ele sem perder, no entanto, a sua individualidade, desfrutando do caos sem deslumbrar-se. Constantemente atento ao que passa ao seu redor, este sujeito deixa que uma palavra solta, um gesto, um barulho conduza sua imaginação à confecção do destino de um outro desconhecido que por ele passa. Cria uma literatura calcada em uma crônica da cidade e de seus habitantes, tanto para celebrá-los como para criticá-los. A Buenos Aires do início do século XX era uma cidade convidativa à *flânerie* e prontamente encontramos esta presença na obra de autores como Roberto Arlt, Oliverio Girondo e Jorge Luis Borges. Beatriz Sarlo afirma que as ruas se transformaram em um espaço hipersimbolizado dentro da literatura portenha entre os anos de 1920 e 1930, onde seus escritores sentiam o tempo como uma mescla de passado e presente:

*En la calle se percibe el tiempo como historia y como presente: si, por un lado, la calle es la prueba del cambio, por el otro puede convertirse en el sustento material que hace de la transformación un tema literario. Y, más todavía, la calle atravesada por la electricidad y el tranvía puede ser negada, para buscar detrás de ella el fantasma huidizo de una calle que la modernización no habría tocado todavía, rincones del suburbio inventado por Borges bajo la figura de las orillas, lugar indeciso entre la*

*ciudad y el campo. A la fascinación de la calle céntrica donde se tocan los aristócratas con las prostitutas, donde el vendedor de diarios desliza el sobre de cocaína que le piden sus clientes, donde los periodistas y los poetas frecuentan los mismos bares que los delincuentes y los bohemios, se opone la nostalgia de la calle de barrio, donde la ciudad se resiste a los estigmas de la modernidad, aunque el barrio mismo haya sido un producto de la modernización urbana (SARLO, 2000:12)*

Dos subúrbios portenhos, Roberto Arlt nos conduz a uma Buenos Aires ácida. Andar por suas ruas em *Aguafuertes porteñas*, *Los siete locos* e *Los lanzallamas* é experimentar um fenômeno ideológico que nos conduz a uma cidade de crimes, um inferno aberto para anomalias morais e dilapidação das relações humanas. Para o *flâneur* artliano a cidade levantada pela modernidade criou uma obsessão pelo poder que transforma a grande massa em vítima de uma desigualdade social. Pela primeira vez a literatura argentina visita prostíbulos, cadeias, hospitais, revelando de maneira crua o outro lado da modernidade. Através dos olhos de Roberto Arlt, a cidade se apresenta ultramoderna e pestilenta, um projeto futurista que consome os imigrantes que se deslocam em direção à vida agitada do centro, mas vivem desgraçadamente abarrotados nos *conventillos*:

*Asqueado, avanza por el corredor del edificio, un abovedado, a cuyos constados se abren recángulos enrejados de ascensores y puertas que vomitan hedores de águas servidas y polvos de arroz. En el umbral de un departamento, una prostituta negruzca, con los brazos desnudos y un batón a rayas rojas y blancas, adormece a una criatura. Otra morena, excepcionalmente gorda, con chancletas de madreá, rechupa una naranja (...) Los departamentos están separados por tabiques de chapas de hierro. En los ventanillos de las cocinas fronteras, tendidas hacia los patios, se ven cuerdas arqueadas bajo el peso de ropas húmedas. Delante de todas las puertas, regueros de cenizas y cáscaras de bananas. De los interiores escapan injurias, risas ahogadas, canciones mujeriles y broncas de hombres. (ARLT, 2005: 23)*

Injúrias, gargalhadas, odores e visões naturalistas povoam os sentidos do *flâneur* de Roberto Arlt, revelando que a modernidade não traz vantagens para a sociedade em geral. Nem todos os anônimos que se esbarram na multidão têm motivos para celebrar a modernidade, como fazia o *flâneur* Oliveiro Girondo. Com este, vagar pelas ruas é uma experiência antagônica à do personagem artliano que cruzava a cidade no ônibus. Para Girondo, a modernidade era sinônimo de festejar o presente sem se preocupar com o passado ou o porvir:

*Sobre las mesas, botellas decapitadas de “champagne” con corbatas blancas de payaso, baldes de níquel que trasuntan enflaquecidos brazos y espaldas de “cocottes”*

*El bandoneón canta con esperezos de gusano baboso, contradice el pelo rojo de la alfombra, imana los pezones, los pubis y la punta de los zapatos.*

*Machos que se quiebran en corte ritual, la cabeza hundida entre los hombros, la jeta hinchada de palabras soeces. Hembras con las ancas nerviosas, un poquito de espuma en las axilas y los ojos demasiado aceitados.*

*De pronto se oye un fracaso de cristales. Las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire.*

*Un enorme espejo se derrumba con las columnas y la gente que tenía dentro; mientras en un oleaje de brazos y de espaldas estallan las trompadas, como una rueda de cohetes de bengala.*

*Junto con el vigilante, entra la aurora vestida de violeta<sup>3</sup>.*

Vagar pelos cenários da modernidade resultou para a poesia de Girondo em uma reformulação do erotismo, os corpos não mais se escondiam através de metáforas. Pernas, axilas, púbis aparecem descobertas ao som do tango, molhados de champanhe,

---

3 <http://amediavoz.com/girondo.htm#MILONGA>.

cheirando à nicotina. A modernidade dessacralizou os corpos, libertando-os da moral rumo ao *carpe diem*. Esta dessacralização dos corpos faz parte de um projeto antirromântico que busca reificar os sujeitos, sem deixar espaço para a individualização dos mesmos. O ato sexual não é mais algo intimista, mas sim um ato público, como revela Jorge Schwartz em *Vanguarda e Cosmopolitismo*:

Qualquer possibilidade de individualização fica negada pelo caráter anônimo e coletivo dos atos. Essa negação do sexo como ato individual e recluso fica corroborada na reação maquinal da mulher aos ‘piropos’ a quem respondem automaticamente com um gesto *pop*, onde o elétrico se impõe, desloca e elimina o humano. (1983: 133)<sup>4</sup>

A agitação noturna e a boemia são glorificadas. Gironde caminhava pelas ruas procurando prazer e imagens que estimulassem sua poética. Imagens encontradas nos edifícios, luzes de neon, rapidez dos meios de transporte, eletricidade, cinema, jazz e cafés. A paisagem urbana deve ser apreciada, degustada, sem haver espaço para a natureza, característica comum entre os poetas que sentiam a multidão. O ar que queriam respirar estava contaminado pela polui-

---

4 Vale a pena ressaltar que as mulheres presentes nos poemas de Gironde, que se permitem interagir com os galanteios masculinos são oriundas especialmente do bairro Flores. As mulheres provenientes da elite portenha ainda encontra-me enclausuradas em suas casas, lugar no qual Gironde prefere guarda-las.

ção das fábricas e coletivos, o chão que queriam sentir era feito de concreto, a natureza e o ar puro os sufocavam. Beatriz Sarlo (2000: 63) revela que Gironde não tem um sentimento de posse diante da cidade, esta existe apenas para satisfazer sua percepção imediatamente, sem preocupações com o desgaste do tempo ou tentativas de adequar-se ao passado, como podemos observar no livro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Suas ruas foram feitas para o presente e isto é tudo o que importa. É na atmosfera caótica que Gironde se deixava abandonar para apreciar as inovações arquitetônicas, passando a ser parte indissolúvel da cidade. Em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* o sujeito principal é a multidão diluída na paisagem urbana, tornando o eu-lírico da obra ubíquo e cosmopolita, como assim o definiu Guillermo de Torre.

O estilo como a cidade é representada nas obras de Gironde, fragmentário e cubista, lhe dá a aclamação dos escritores do grupo Martín Fierro, ajudando o autor a alimentar seu espírito cosmopolita. Para os *martinfierristas* a visão cosmopolita de Gironde era um espetáculo poético para ser apreciado, ao contrário da poesia saudosista e antic cosmopolita de Borges, com suas ruas e costumes suburbanos.

Enquanto estes e tantos outros escritores perambulavam pelas ruas, a literatura produzida por mulheres ainda se limitava ao espaço das quintas com suas janelas sendo o único ponto de contato com

as ruas. Embora a modificação do sistema educacional e o acesso das mulheres ao mercado de trabalho tenham feito com que uma parcela desta população ganhasse as ruas, é comum encontrar na poesia escrita na década de 1920 um eu – lírico feminino preso nos umbrais do espaço privado, esperando o homem chegar da rua. Um dos exemplos que encontramos é o poema *Ventana*, presente no livro *La calle de la tarde* (1924), de Norah Lange:

*Ventana abierta sobre la tarde  
Con generosidad de mano  
Que no sabe su limosna  
Ventana, que has ocultado en vano  
Tanto pudor de niña  
Ventana que se da como un cariño  
A las veredas desnudas de niños  
Luego, ventana abierta al alba  
Con rocío de júbilo riendo en sus cristales  
Cuántas veces el sosiego  
De su abrazo amplio  
Dijo mi pena  
Su verso cansado!*

No cenário crepuscular, janelas e jardins são lugares recorrentes na poesia de Lange. A rua, principal tema da obra, era um elemento desconhecido. O seu eu-lírico ainda não havia ganhado as ruas, apesar dos efeitos da modernidade. Beatriz Sarlo (1988: 76) afirma que entre a década de 1920 e 1930, as meninas das

classes mais abastadas eram donas de uma liberdade vigiada. As moças da família Lange, por exemplo, tinham permissão para sair durante o dia, acompanhadas por algum responsável e vetadas de participar dos eventos noturnos. A cidade não era local apropriado para uma mulher desceite, este espaço urbano só poderia ser frequentado por homens e mulheres do povo. Os poemas de *La calle de la tarde* sintetizam a experiência compartilhada por diversas meninas em relação ao espaço público. Versos ambientados no interior doméstico, na Igreja, na janela e nas portas mostram um desejo frustrado por não ter acesso às ruas da cidade. Para a literatura escrita por mulheres a rua existia para ser apreciada de longe, até que surge a destoante poesia de Alfonsina Storni.

Com Alfonsina as ruas ganham outra conotação para a mulher. Os limites do espaço privado não são mais suficientes para o eu-lírico feminino, que agora quer experimentar todas as sensações que a rua e a multidão podem oferecer. Aventurar-se no espaço público transformou Alfonsina Storni na primeira *flâneuse* da literatura argentina. Sua experiência assemelha-se com a vivenciada por Charles Baudelaire. De acordo com Walter Benjamin (2000: 55), na obra de Baudelaire o *flâneur* era alguém que encarava a cidade como um mal necessário. A sociedade que compunha a multidão era terrível, criadora de humilhações diversas, mas era no meio desta massa humana que se encontrava o remédio para as angústias. Nesta mul-

tidão inóspita, Alfonsina queria se diluir, esconder-se. Vagar pelas ruas de Buenos Aires tornou-se uma atitude constante a partir do livro *Ocre*. As ruas retratadas por Alfonsina Storni eram representadas como um ambiente pouco amigável e monótono, exemplo disto é o poema *Versos a la tristeza de Buenos Aires*:

*Tristes calles derechas, agriadas e iguales,  
Por donde asoma, a veces, un pedazo de cielo,  
Sus fachadas oscuras y el asfalto del suelo Me  
apagaron los tibios sueños primaverales.*

*Cuánto vagué por ellas, distraída, empapada  
En el vaho grisáceo, lento, que las decora.  
De su monotonía mi alma padece ahora.  
– Alfonsina! – No llames. Ya no respondo a  
nada.*

*Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero  
Viendo en días de otoño tu ciclo prisionero  
No me será sorpresa la lápida pesada.*

*Que entre tus calles rectas, untadas de su río  
Apagado, brumoso, desolante y sombrío,  
Cuando vagué por ellas, ya estaba yo  
enterrada. (p. 292)*

As ruas de Buenos Aires são retratadas através de elementos que sugerem uma atmosfera melancólica, tais como o negro, o sombrio, apagado, brumoso e o outono. A infinidade de edifícios que encobrem o céu demonstra que o sonho da modernidade muitas vezes se torna algo negativo, gerando desilusão. Os edifícios a sufocam, não deixando entrever um momento

de esperança. Alfonsina foi atraída para o centro da modernidade na esperança de ser entendida, mas o que encontrou foi a indiferença, quando não o preconceito que *apagaron los tibios sueños primaverales*. A vivência da *flanerie* em *Versos a la tristeza de Buenos Aires* revela uma experiência marcada pela tristeza e pela desilusão, nos sugerindo que a tristeza da cidade se confunde a do eu – lírico do poema. As ruas cinzas de Buenos Aires são testemunhas de uma alma desolada que melancolicamente agoniza no meio da massa que por ela passa indiferente. Ruas iguais, escuras, banhadas pelo rio, prédios sem vida dão um ritmo monótono à arquitetura da cidade. A geografia da cidade mais uma vez se confunde com o interior da escritora, que já não encontra motivos que a façam desejar a vida, transformando sua existência monótona. A *flâneuse* de *Ocre* é um sujeito que ao vagar pelas ruas, sente-se vazio por não encontrar um mundo com o qual se identifique. Este traço será trabalhado de uma maneira menos negativa nos livros que se seguem, onde perdida na multidão a poeta resolve prostituir sua alma com tantas outras, como bem fez Baudelaire e acima de tudo, lançar um olhar crítico sobre a cidade:

*Buenos Aires es un hombre  
Que tiene grandes las piernas,  
Grandes los pies y las manos  
Y pequeña la cabeza  
(...)*

*Ponle muy cerca el oído;  
Golpeando están sus arterias:  
– Ay, si algún día le crece  
Como los pies, la cabeza!* (p. 261/263)

Através destes trechos do poema *Buenos Aires*, podemos encontrar a contradição sentida por Alfonsina dentro das ruas modernas da cidade. As ruas portenhas pulsavam com as novidades tecnológicas e a velocidade nunca antes experimentada, mas carregava dentro de si antigos preconceitos. Percorrendo a cidade, Alfonsina pode sentir que apesar do ar cosmopolita, Buenos Aires tinha uma cabeça pequena. O seu olhar crítico traz em si um discurso marcado pela luta de gênero. Aqui nos lembramos dos versos produzidos por Norah Lange que retratam a vida comum das meninas contemporâneas de Storni. Meninas que em sua maioria não podem desfrutar totalmente das luzes de neon e de tardes nos cafés, atividades cotidianas da parcela masculina da população. A cabeça pequena de Buenos Aires não aceitava ainda o divórcio e não dava total liberdade para que a mulher desenvolvesse sua identidade feminina, tal como ocorria em países como os Estados Unidos. Perambulando pelas ruas da cidade, Storni exige o fim da época de clausura das mulheres para que o progresso da capital ande de forma equilibrada. No poema *Siglo mio*, Alfonsina se joga na multidão e se deixa ser invadida pela modernidade:

*Siglo mío: concentra tu alma em uma criatura.  
Ya la veo: haz de nervios, casi sin envoltura.  
Y en la mano, cargada de elegantes anillos,  
Un frasco inmundo lleva de unguentos  
amarillos,*

*Viene hacía mí, me toma la mano descarnada,  
Pues mi gran risa aguda, ocre y desesperada,  
Dice bien y se entiende con sus frases procaces.*

*Yo la invito: – Del brazo vamos por esas calles,  
Jovencitas precoces, de delicados talles,  
No vírgenes, y hombres fatigados veremos.*

*Sigamos la ola que el tango descoyunta,  
Por entre rascacielos la astuta luna apunta,  
Ea! Al compás gangoso de una jazz-band,  
bailemos! (p. 293)*

O que encontramos claramente presente no poema *Siglo mío* é o tom profético da *flâneuse* storniana. Walter Benjamin (2000: 195) afirma que a profecia é uma das consequências encontradas no espírito daqueles que se deixam arrastar pela cidade inebriante. Qualquer detalhe simples do presente pode se transformar, dentro da imaginação de alguns adeptos da *flânerie*, uma criação do futuro. A experiência nas ruas de uma mulher de olhar aguçado nos mostra que as pequenas mudanças encontradas na sociedade argentina lhe fizeram entrever sobre um futuro mais igualitário para os gêneros. O possessivo *mío* que encontramos atrelado ao substantivo *siglo* acarreta

a certeza de que o século XX trará consigo todas as condições necessárias para que a mulher goze da multidão assim como o homem e a cidade se abrirá para o sexo feminino como um espaço sem limites.

A modernidade, este ser representado de uma maneira grotesca com suas mãos cruas cheias de anéis, trará consigo o unguento que amenizará as diferenças sociais. De mãos dadas com a modernidade, a mulher irá conseguir libertar-se de antigos mitos e preconceitos que a rodeava. A experiência que se segue no poema, lembra-nos os versos de *Milonga*, de Oliverio Girondo. Em *Siglo mio* o eu-lírico feminino compartilha as mesmas experiências masculinas. Sai das janelas no final da tarde para ganhar a agitação noturna das ruas. A mulher do século XX será feminina, como seus trajes indicam, mas liberada andando lado a lado com o homem. Juntos poderão experimentar a sinestesia moderna que mistura pela noite os sons do jazz com o tango, pondo fim à genealogia das mulheres nascidas para servir.

*Viaja en el tren en donde viajo.  
Viene Del Tigre, por ventura?  
Su carne firme tiene La moldura  
De los varones idos y en su boca  
Como en prieto canal,  
Se le sofoca  
El bermejo caudal...  
Su piel Color de miel*

*Delata el agua que baño la piel. (Hace un momento, acaso, las gavillas De agua azul, no abrían sus mejillas,*

*Los anchos hombros, su brazada heroica De nadador?*

*No era una estoica Flor*

*Todo su cuerpo elástico, elegante,*

*De nadador,*

*Echado hacia adelante*

*En el esfuerzo vencedor?*

*La ventanilla copia el pétreo torso*

*Disimulado bajo el blanco lino de la pechera.*

*(En otras vidas, remontaba el corso*

*Mar, la dulce aventura por señuelo, Con la luna primera?*

*Luce, ahora, un pañuelo*

*De fina seda sobre el corazón,*

*Y sobre media delicada cae su pantalón.*

*Desde mi asiento, inexpresiva, espío*

*Sin mirar casi, su perfil de cobre.*

*Me siente acaso? Sabe que está sobre*

*Su tenso cuello este deseo mío*

*De deslizar la mano suavemente*

*Por el hombro potente? (p. 360)*

O poema contido em *Mundo de siete pozos* nos permite entrever a experiência de um encontro casual que desperta desejos eróticos, terreno outrora aberto apenas para a população masculina. O encontro casual com este desconhecido só foi possível graças à tecnologia trazida pela modernidade. Vagar pelas

ruas em um ônibus ou trem é uma atitude que brinda o ser humano com um novo tipo de relação baseada na recíproca troca de olhares por certo tempo sem ter que necessariamente trocar alguma palavra, como nos lembra Benjamin (2000:36). Olhar a figura do homem de aparência mediterrânea refletida pela janela não é uma experiência de amor romântico, mas de um sentimento fascinante que acende um desejo carnal. *Uno* nos faz lembrar o poema baudelariano *A uma passante*, onde o eu-lírico degusta com os olhos e a imaginação, o corpo de uma desconhecida que anda pela rua. O arrebatamento que acomete Baudelaire pode ser muito bem acomodado na voz de Alfonsina. Este arrebatamento, afirma Benjamin (2000:43), não é o do amor à primeira vista, mas da impossibilidade do nunca, que poderia frustrar, mas que, no entanto, desperta o desejo do poeta.

Alfonsina não tem certeza se o seu objeto de admiração sente o peso do olhar que desliza sobre o seu corpo, mas mesmo assim deixa-se arrastar para uma fantasia solitária. Seus olhos traçam um corpo perfeito, descrito com elementos que transformam o desconhecido na atlética figura de um guerreiro clássico. Sua imaginação depõe no seu objeto de desejo todas as experiências do herói grego, que sofria construindo um corpo perfeito para lançar-se nas aventuras marítimas. Com *Uno*, a *flâneuse* storniana novamente nos mostra outra forma de subjetividade feminina, longe de corresponder à de uma mulher inocente

e doce. Finalmente, a mulher não se apresenta unicamente no cenário urbano para ter seu corpo apalpado pelos olhos masculinos. Dentro desta cena erótica que transcorre no trem, o sujeito feminino não se apresenta silencioso, mas dono dos artefatos necessários para conduzir a situação. Agir como um *flâneur* pelas ruas portenhas revelou uma nova forma de se dizer mulher, criada pela modernidade juntamente com o movimento feminista.

Mulheres como Alfonsina, abriram caminho para que a postura da mulher tanto no espaço privado quanto no espaço público fosse modificada. Alterar a essência do lar e vagar pelas ruas forçava a sociedade a ultrapassar os antigos mitos herdados ao longo da história. Uma das estratégias da poesia de Alfonsina para alterar os antigos valores patriarcais foi a ironia.

### **Por uma reconstrução da imagem feminina através da ironia**

Junto a Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral e Dulce María Loynaz, Alfonsina Storni faz parte do que Elaine Showalter detecta como segunda fase da literatura produzida por mulheres, rotulada como feminista e que nasce em meados do século XIX. As autoras que se agrupam nesta categoria passam a rejeitar as regras que conduzem a literatura produzida por homens, usando a escritura como forma de protesto e reivindicação

de seus direitos civis. Neste momento, as escritoras percebem que a pureza do discurso é uma criação masculina e o que existe na verdade é uma mistura de vozes e de pontos de vista que revelam sob diferentes perspectivas a sociedade na qual estamos inseridos. Encontramos dentro da poesia escrita por estas mulheres uma bivocalidade que acaba por revelar uma postura crítica que tem por finalidade exigir uma reorganização da cultura patriarcal vigente. Assim, vêm à tona outras formas de subjetividade feminina que foram invisibilizadas.

De acordo com Bakhtin (1998:127), na bivocalidade encontramos simultaneamente duas vozes correlacionadas, dialogando entre si. Este diálogo está centrado em duas visões de mundo e duas linguagens divergentes. No caso da escritura de Alfonsina Storni encontraríamos presentes as vozes patriarcais e feministas em constante diálogo. Utilizando-se da bivocalidade, Alfonsina lança outro olhar sobre o binômio homem-mulher e exige uma reforma na maneira como os gêneros se relacionam. Esta exigência se ergue, frequentemente, nos poemas através de estratégias linguísticas permeadas por uma retórica irônica, na qual se utiliza da simbologia e do pensamento androcêntrico para desestabilizar os mesmos e formular assim uma nova identidade feminina.

*Venid, muchachas bellas,  
El parque alegre está,*

*Formemos una ronda  
Y demos en cantar.  
Venid, el cuerpo envuelto  
En un blanco sayal,  
Venid, los ojos bajos  
En divina humildad.  
Cegaremos el fauno  
Que curioseando está,  
Y luego rodearemos  
El mármol Castidad;  
Y bajo el cielo limpio  
La ronda cantará:  
– Dioses, os damos gracias  
De cómo nos tratáis.  
Desde viejas edades,  
Quién se puede quejar?  
Nos crían muy rosadas  
Para el buen gavilán. (p. 254)*

O poema cria uma atmosfera de ingenuidade, leveza e alegria, em um cenário que representa a felicidade das meninas que crescem envoltas pela castidade, rosadas e saudáveis para conseguir um casamento. Dar graças a Deus pelo destino que lhes fora dado, a sua divina humildade e ingenuidade que serão ofertadas ao *buen gavilán* dão um ar de ironia ao poema. Em *Ironia, Sátira e Paródia*<sup>5</sup>, Linda Hutcheon afirma que a ironia é um recurso semânti-

---

5 Todas as informações referentes ao texto de Linda Hutcheon foram tiradas das notas do livro Alfonsina Storni: Mujeres, Modernidad y literatura.

co e pragmático que engloba a intencionalidade do autor e a capacidade que os leitores possuem para decifrar esta intenção. Desta forma, estudar apenas as características semânticas da ironia não é suficiente, correndo-se o risco de cair em uma análise puramente verbal. Para entender um texto globalmente, deve-se recorrer ao *tropos* pragmático com o intuito de contextualizar a obra, transformando assim, o dito e o não dito em uma resposta do sujeito, emocionalmente e intelectualmente engajados e não apenas em um objeto onde se deposita ou não algum significado. Em *Irony, Nostalgia and Postmodern*<sup>6</sup>, Hutcheon afirma que: “irony ‘happens’ for you (or, better, you make it ‘happen’) when two meanings, one said and the other unsaid, come together, usually with a certain critical edge”. *La ronda de las muchachas*, presente no livro *Languidez*, retrata a educação doméstica feminina que nutre nas mulheres o casamento como único ideal. À mulher, por ser vista como um ser frágil e intelectualmente inferior aos homens, cabia-lhe as obrigações domésticas e desde pequena era treinada para o seu destino natural: ser uma dona de casa exemplar, mãe dedicada e esposa perfeita do *buen gavián*.

Os aspectos ideológicos que envolviam a sociedade determinavam que era próprio do feminino sonhar com o príncipe encantado, aquele ser idealiza-

---

6 Artigo disponível em <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutcheonp.html>

do que trazia consigo todas as realizações da mulher. Assim, desde cedo as meninas dormiam embaladas por histórias de príncipes que resgatam princesas, arrancando-as de uma existência cruel e conduzindo-as ao “felizes para sempre”. Atingindo a mocidade, passavam a suspirar ansiosamente pela chegada do amor. O casamento deveria ser encarado como o único caminho para a realização dos ideais da mulher. A mulher ideal não deveria ter ideias próprias, nem ansiar por conquistas intelectuais, o seu horizonte deveria se resumir aos domínios do lar, o mundo deveria ser visto silenciosamente através dos olhos do homem. Sua sexualidade deveria ser castrada em prol do ideal da musa de mármore, mulher pálida, que não dava vazão aos seus impulsos sexuais, cantada pelos poetas e que se constituía como perfeita para o casamento. Mas a culpa por tal situação não é apenas masculina, como revela Storni. Ao agradecer aos deuses por sua situação, a mulher se fez algoz de seu posicionamento dentro da sociedade. Se fora educada para o casamento e enclausurada pela castidade, a culpa também é sua por não questionar os padrões que regem as relações de gênero.

Octavio Paz (1999: 177) afirma que a ironia é uma das características da poesia produzida na modernidade e que este recurso se apresenta como uma forma de lidar com os desafios da sociedade na qual o sujeito está inserido. Assim, pode-se afirmar que a ironia é um traço indissociável da literatura de caráter

feminista, já que através deste recurso emprega-se um valor pejorativo ao androcentrismo, buscando mostrar uma nova forma de realidade para as mulheres, construída com alicerces de valores díspares do predominante. Através de um discurso jocoso, Storni constrói um trabalho que de certo modo é parecido com o dos autores da *Comédia dell'arte* em relação às crenças da sociedade vigente:

(...) permite associar elementos heterogêneos, aproxima o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com outros olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto, permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente de mundo. (BAKHTIN, 1987:30)

Alfonsina Storni recorreu diversas vezes à ironia como forma crítica para questionar o cenário social de sua época, caricaturando os anseios presentes na maioria das mulheres e a imagem do eterno feminino cantada pelos poetas. O recurso mais utilizado por Alfonsina Storni para criar uma escrita irônica é a intertextualidade. Seus poemas dialogam constantemente com escritores e personagens literários consagrados, além de histórias folhetinescas. Utilizando-se de uma intertextualidade irônica Alfonsina desmistifica a figura tanto masculina quanto feminina, além

de pôr em cheque o mundo romântico idealizado pela maioria das mulheres. Um dos exemplos que podem citar é o poema *Olvido*, presente no livro *Ocre*:

*Lidia Rosa: hoy es marte y hace frío.  
En tu casa, De piedra gris, tú duermes tu  
sueño en un costado  
De la ciudad ¿Aún guardas tu pecho  
enamorado,  
Ya que de amor moriste? Te diré lo que pasa:  
El hombre que adorabas, de grises ojos  
cruelles, En la tarde de otoño fuma su  
cigarrillo.  
Detrás de los cristales mira el cielo amarillo  
Y la calle en que vuelan desteñidos papeles.  
Toma un libro, se acerca a la apagada estufa,  
En el toma corriente al sentarse la enchufa  
Y sólo se oye un ruido de papel desgarrado.  
Las cinco. Tú caías a esta hora en su pecho,  
Y acaso te recuerda...Pero su blando lecho  
Ya tiene el hueco de otro cuerpo rosado.  
(p. 287/288)*

Lídia, nome que no latim sugere racionalidade e Rosa, nome muito comum entre as admiradas heroínas folhetinescas, são unidos aqui com o objetivo de desmistificar a literatura sentimental. Neste tipo de literatura, a mulher é representada como objeto do desejo masculino, desejo que não deve ser realizado. A impossibilidade de consumação é a força motriz da narrativa. O amor físico é um vilão que deve ser com-

batido em prol da honra da mulher. A figura feminina ideal é construída em torno de uma dignidade inigualável, um ser ausente de defeitos. Lídia Rosa não se contentou com o papel de heroína que apenas inspirava os desejos masculinos e foi mais além. Ao longo do poema notamos que ela era uma daquelas jovens que vivia para o amor e consumida pelo desejo se deixou conduzir para o *blando lecho* de seu amado. No capítulo anterior mencionamos que os folhetins da época estavam recheados de figuras femininas condenadas à morte por terem cedido aos seus impulsos sexuais. O fim de Lídia Rosa foi o mesmo, por entregar-se às práticas só permitidas na vida matrimonial teve por destino a *piedra gris*. Diante do túmulo da infeliz heroína, Alfonsina derruba o mundo folhетinesco, revelando para as “Lídia Rosa” a verdadeira imagem do conquistador.

O homem que Lidia Rosa adorava está longe de ser o Conde Vronski que enfrentará o mundo para ficar ao lado de sua Anna Karenina e que chorará a morte desta. Ao contrário, o amado de olhar frio, troca o remorso e a dor da perda pela ansiedade de seu próximo encontro sexual que se realizará às cinco da tarde, horário outrora reservado à Lídia Rosa. No mundo real, afirma Storni, o universo folhетinesco não passa de *desteñidos papeles* e os poemas de amor são usados como meio de arrastar o objeto de cobiça para a alcova. Desta forma, o modelo do

eterno feminino cultuado por poetas e narrativas folhetinescas não deve ser levado à sério. Visto por este ângulo, condenar-se ao túmulo por não resistir aos impulsos sexuais não se apresenta como uma alternativa gloriosa, mas ingênua. O universo folhetinesco esconde a desigualdade dos gêneros, onde um polo deve reprimir seus desejos enquanto o outro pode dar vazão aos mesmos sem que com isto sofra alguma consequência negativa.

A intertextualidade utilizada por Alfonsina muitas vezes é levada ao extremo, atingindo o nível da paródia. Ao longo do livro *Ocre* encontramos diálogos com Ruben Darío, Shakespeare, Baudelaire, Byron e Corneille. O seu uso aqui se difere da paródia medieval, onde não havia preocupação com os aspectos negativos do elemento parodiado. As imperfeições de determinadas instituições ou crenças não eram tratadas como objeto de destruição das mesmas, mas sim como uma maneira de levar o leitor ou a plateia ao riso despreocupado (BAKHTIN, 1987: 41). Em *Ocre*, Alfonsina recorre às cenas narradas e encadeamentos de figuras de linguagem utilizados por autores canonizados para subvertê-los. Encontra nas figuras de linguagem e em determinados temas consagrados da literatura uma maneira de derrubar crenças tidas como universais, mostrando-as frágeis. Um dos vários exemplos encontrados em *Ocre* é o poema *Respuesta de la marquesa a las estâncias de Corneille*, paródia

do poema *Marquesa*<sup>7</sup>, escrito por Corneille para Mme. Duparc:

*Me decís, gran talento, en palabras de mofa,  
Con una voz galante y perversa, que, un día,  
Mis líneas seductoras, mi desdén de vacía,  
Pasarán...si no quedan en vuestra bella estrofa.*

*Un ligero despecho orgulloso refleja  
Vuestra finta a esta vana marquesita elegante  
Y, a cambio de la estrofa, inmortal, que me  
cante, Me proponéis un beso a vuestra boca  
vieja.*

*¿Tenéis una fe ciega en la vida del verso?  
Yo medito en que el Todo será un día disper-  
so... Oh, dejadme que mire distraída esa rosa;  
Soy mujer ante todo, del presente me encanto.  
Perdonadme, poeta, si a vuestro grave canto  
Prefiero el beso joven de una boca jugosa.*  
(p. 281)

No poema de Corneille, o argumento para conquistar a marquesa é a eternização da beleza através

---

7 Marquesa, se o meu semblante / Tem traços envelhecidos, / Pensai que na minha idade/ Não sereis muito melhor. / O tempo as mais belas coisas / Tem prazer em afrontar, / E murchara vossas rosas / Como enrugou minha fronte / Igual curso dos planetas / rege-nos dias e noites. / Já fui o que sois agora / Sereis o que sou agora / Mas conto com alguns encantos / Refulgentes o bastante /Pr'a não ter tantos cuidados / Com estes estragos do tempo / Vós o tendes, adoráveis, / Mas os que mais desprezais / Poderiam durar ainda / Depois que esses se estragarem. / Poderão salvar a glória / De uns olhos que eu veja afáveis, / E em mil anos fazer crer / O que de vós me aprouver / E junto a esta nova raça / Que me dará certo crédito / Vós só passareis por bela/ Tanto quanto eu vos descrever / Pensai bem, pela marquesa, / Embora um velho amedronte / Sempre convém cortejá-lo / Quando ele é assim como eu.

dos versos. Recorre ao argumento de que o tempo devasta a juventude, nos lembrando as ideias pregadas por Ovídio em seu segundo livro de *A Arte de Amar*. Aqui, Ovídio alerta que “os anos passam como a água que corre; a onda que passou na sua frente não voltará mais de onde ela veio. Dia virá em que você que agora manda os apaixonados embora, velha e abandonada, ficará sozinha à noite sobre seu leito frio”. (p. 82). Em seu poema, Corneille afirma que as gerações vindouras o lerão e eternizado seus versos, se eternizará a beleza e juventude da marquesa. Parodiando Corneille, Alfonsina toma como alvo a ideia de que a poesia é eterna. Uma das crenças do romantismo francês, por exemplo, era a de que poesia nunca pereceria, que a criação poética era o princípio de tudo. Dialogando com Corneille e os românticos, Alfonsina pergunta se realmente os versos são eternos. Quebra esta crença ao afirmar que tudo passa. A poesia, assim como tudo que existe, sucumbe ao poder do tempo, e será arrastada para o esquecimento. Se nenhum verso é imortal, então que a marquesa olhe distraidamente as rosas que um dia murcharão. Mais vale aproveitar os amantes jovens e divertir-se sem grandes preocupações, do que entregar-se a um velho na esperança de que sua beleza seja eternizada.

Mas nem sempre o caráter irônico de Alfonsina é sinônimo de riso e protesto. A ironia utilizada pela escritora também a conduz por diversas vezes

à descrença. Em *Los hijos del limo*, Octavio Paz afirma que a ironia pode levar à angustia, pondo o sujeito diante de seu próprio vazio em um contexto onde não parece haver mais saída. Na obra de Alfonsina Storni percebemos muitas vezes este aspecto negativo que a ironia acarreta ao poeta:

*La crítica y la ironía llevadas al límite, sin embargo, conducen a la hablante a la duda y al descreimiento frente a esa misma posibilidad transformadora que la impulsaba en otros momentos. Así, llevada por el dolor y la angustia que provoca en ella el desencuentro con un mundo que una y otra vez se experimenta como inmodificables, más allá de los discursos y de las acciones, se instala en la hablante una postura nihilista (...) donde la crisis y la muerte aparecen como el final casi inevitable de un proyecto liberador individual y colectivo que, desde esta mirada, se visualiza como imposible. (SALOMONE: 2006, 125)*

Assim, o tom de protesto irônico, o ideal utópico de uma sociedade igualitária cede lugar a um discurso cansado, no qual a ordem do mundo se apresenta imutável e sua luta não encontra eco:

*Cada día que pasa, más dueña de mí misma,  
Sobre mí misma cierro mi morada interior;  
En medio de los seres la soledad me abisma.  
Ya ni domino esclavos, ni tolero señor.*

*Ahora van pasando mujeres a mi lado  
Cuyos ojos trascienden la divina ilusión.  
El fácil paso llevan de un cuerpo aligerado:  
Se ve que poco o nada les pesa el corazón.*

*Algunas tienen ojos azules e inocentes;  
Van soñando embriagadas, los pasos al azar;  
La claridad del cielo se aposenta en sus frentes  
Y como son muy finas se las oye soñar.*

*Sonríó a su belleza, tiemblo por sus ensueños,  
El fin tñl de su alma ¿quién lo recogerá?  
Son pequeñas criaturas, mañana tendrán  
dueños,  
Y ella pedirá flores...y él no comprenderá.*

*Les llevo una ventaja que place a mi conciencia:  
Los sueños que ellas tejen no los super tejer,  
Y en manos ignorantes no perdí mi inocencia.  
Como nunca la tuve, no la pude perder.*

*Nací yo sin blancura: pequeña todavía  
El pequeño cerebro se puso a combinar;  
Cuenta mi pobre madre que, como comprendía,  
Yo aprendí muy temprano la ciencia de  
llorar.*

*Y el llanto fue la llama que secó mi blancura  
En las raíces mismas del árbol sin brotar,  
Y el alma está candente de aquella quemadura.  
¡Hierro al rojo mi vida! ¿Cómo pude durar?*

*Alma mía, la sola; tu limpieza, escondida  
Con orgullo sombrío, nadie la arrullará;  
Si en música divina fuera el alma adormida,  
El alma, comprendiendo, no despertara ya.*

*Tengo sueño mujeres, tengo un sueño profundo.*

*Oh humanos, en puntillas el paso deslizad;  
Mi corazón susurra: me haga silencio el mundo,  
Y mi alma musita fatigada: ¡callad!... (p. 242 / 243)*

Em *Van pasando mujeres*, Alfonsina olha com pesar as representações femininas que vão passando ao seu lado, inocentes, ligeiras, sonhadoras e se vê isolada desta multidão. Storni não consegue encaixar-se no que a sociedade acreditava ser a subjetividade feminina. Nunca fora inocente, não almejava um casamento. Para ela o amor cantado por poetas e sonhado pelas jovens é uma ilusão que se dissolve na realidade cotidiana. Sente que sua identidade é diferente e tem como sonho construir sua personalidade alicerçada no que acredita ser um novo modelo de mulher. O isolamento é, então, resultado de uma consciência ampliada pelos ideais feministas que já havia tomado corpo. Ideias que encontraram resistência entre homens e mulheres. O eu-lírico do poema já não tem escravos, como as figuras femininas definidas como torpes e lascivas. Também não possui senhor, como a grande maioria que cobiçava ser o anjo do lar. O eu-lírico do poema é uma mulher que quer igualdade na relação, como almejavam as feministas da primeira onda:

*The New Man and Woman do not resemble two people, who, standing on a level plain, set*

*out on two roads, which diverging at different angles and continued in straight lines, must continue to take them farther and farther from each other the longer they proceed in them; rather, they resemble two persons who start to climb a spur of the same mountain from opposite sides; where, the higher they climb the nearer they come to each other, being bound ultimately to meet at the top.* (SCHREINER: 1911: 109)

Podemos ler o lamento de uma mulher que construiu para si um sonho diferente dos demais, um sonho que ia mais além de ser a rainha de um lar perfeito porque sabe que o modelo feminino ideal pregado pelos homens não passa de uma mentira, que a verdadeira mulher fora apagada pela ideologia patriarcal. A aspiração de Alfonsina era, para a época, utópica. Deixando-se, por ora, vencer pelo cansaço, atende a solicitação de sua alma e se cala. No entanto, vale a pena ressaltar que em *Ocre* estes momentos de desânimo são muito escassos. A predominância é de um eu-lírico irônico e crítico que se desprende por completo dos modelos femininos vigentes, abrindo espaço para que uma nova subjetividade feminina venha à tona. Os poemas que compõem esta obra mostram um sujeito feminino que se lança nas ruas de Buenos Aires para experimentar a vida e as mudanças da modernidade com um olhar crítico. *Ocre* é

considerada uma obra de ruptura tanto estética quanto temática.

Em sua primeira obra, *La inquietud del rosal* (1916), encontramos predominantemente versos românticos tardios, cantados por uma voz feminina que se mostra na maioria das vezes submissa e entregue aos braços do amado, que é retratado como seu senhor. Em apenas dois momentos, *La loba* e *Fecundidad*, encontramos uma voz destoante, reivindicando um espaço dentro da sociedade e mostrando-se capaz de governar a sua vida. Alfonsina Storni reconhece a fragilidade de *La inquietud del rosal* e recusa-se a publicá-lo novamente, pedindo, inclusive, que os poemas deste livro não fizessem parte do volume de sua obra completa publicada em 1938.

Nas obras seguintes, *El dulce daño* (1918); *Irremediabilmente* (1919) e *Languidez* (1920), o tom dos poemas vai se afastando gradativamente da temática romântica tradicional, revelando uma personalidade pouco convencional, ávida por desejo e por degustar o amor livre da hipocrisia social. Seus versos começam a se voltar para as problemáticas sociais e ganham uma tonalidade mais rebelde até que em *Ocre* (1925) atinja o nível da ironia e delineie os traços de uma nova forma de ser mulher. É neste momento que Alfonsina deixa eclodir uma personalidade feminina que se apresentava timidamente nos seus primeiros livros. O erotismo e o corpo são descritos de uma forma

que beira o paganismo e são encarados como mais um caminho que ajudará no descobrimento de uma nova personalidade.

# ALFONSINA STORNI E O UNIVERSO ERÓTICO FEMININO CANTADO EM VERSOS

*Yo no creo en la indecencia de la desnudez. Ni  
en la indecencia de escribir lo que se siente.*

(Victoria Ocampo)

Desde a Antiguidade da História Ocidental, encontramos dentro da literatura um desejo de expressar as vivências eróticas humanas. Sob a guarda da musa Érato, os gregos cantaram livremente estas experiências, apesar de o gênero literário erótico não ser considerado tão nobre quanto a tragédia e a epopeia. Em prefácio ao livro *Poesia erótica em tradução*, João Paulo Paes nos lembra que a sexualidade entre estes povos da Antiguidade não era vista nem como *secretum* nem como *pudendum*. Com um vasto vocabulário, seios, pernas, nádegas eram descritas pelos poetas sem nenhuma condenação que não fosse

o excesso. A Antiguidade nos deu o primeiro nome da literatura erótica feminina, Safo.

Nascida por volta de 640 a.c. na Ilha de Lesbos, esta poeta conseguiu ultrapassar as fronteiras da rotina doméstica destinada às mulheres gregas, alcançando notoriedade de contemporâneos como Platão, que afirmava reconhecer em Safo a décima musa protetora e inspiradora das Artes. Criou uma escola para meninas, *Casa das Musas*, onde através da poesia e da música, as preparava para o casamento e a iniciação sexual. O material passado para suas alunas pode ser lido nos Epitalâmios, onde podemos conhecer a visão que a escritora tinha do universo sexual e amoroso. Nos versos não encontramos nenhum conselho sobre a maternidade, mas sim uma celebração do amor, dos prazeres sexuais e da beleza. Suas alunas aprendiam que o papel da mulher nas relações sexuais não deveria ser o de uma humilde serva do marido, mas sim a de uma sacerdotisa de Afrodite, que ensinaria ao homem as regras dos rituais amorosos. Da leitura dos fragmentos de seus poemas, que sobreviveram aos ataques da Igreja medieval, extraímos versos sensuais e de amor escritos de maneira simples e natural, dedicados, muitas vezes às mulheres:

*Ditosa que ao teu lado só por ti suspiro!  
Quem goza o prazer de te escutar,  
Quem vê, às vezes, teu doce sorriso.  
Nem os deuses felizes o podem igualar.*

*Sinto um fogo sutil correr de veia em veia Por  
minha carne, ó suave bem querida,  
E no transporte doce que a minha alma enleia  
Eu sinto asperamente a voz emudecida.  
Uma nuvem confusa me enevoa o olhar.  
Não ouço mais. Eu caio num langor supremo;  
E pálida e perdida e febril e sem ar,  
Um frêmito me abala... eu quase morro...eu  
tremo.*

Os versos de *A uma mulher amada* nos mostram um eu-lírico entregue ansiosamente de corpo e alma aos seus desejos, que deveriam ser concretizados de maneira imediata. Ouvimos uma voz que perde toda a racionalidade para entregar-se por completo àquela que tem o dom de percorrer todo o corpo da amante com seus prazeres até atingir o gozo, que a desequilibrará. Ao citar Skinner em seu artigo *Mulheres de Lesbos*<sup>1</sup>, Zilma Gesser Nunes nos lembra que a poesia de Safo é de “caráter aberto, fluido, polissêmico e não-fálico de expressão do desejo sexual feminino”, criando desta forma, um conjunto simbólico que iria reger as práticas sexuais das mulheres de Lesbos. A poesia de Safo deixou para as civilizações vindouras um retrato único do cotidiano das mulheres de sua Ilha, exaltando a fertilidade e a sexualidade feminina. Depois de Safo encontramos no início da Idade Média alguns poemas conhecidos hoje por *Canções*

---

1 Apud <http://www.latim.ufsc.br/Mulheres%20de%20Lesbos.html>.  
Acessado em 23/09/2008.

*de Malmaridadas*. Neste período, mulheres se reuniam nas florestas para juntas cantarem suas vidas, revelando-se ativas, sensuais e capazes de satisfazer suas fantasias eróticas. Estas celebrações eram regadas à cantigas e danças nas quais as mulheres insatisfeitas com seus respectivos maridos, nem sempre por elas escolhidos, relatavam suas aventuras extraconjugais:

*Early in the morning handsome Alice got up  
Sleep, jealous husband, please sleep!  
She puts nice ornaments and dresses  
beautifully Under the branch  
That's how a married woman must go to her  
lover  
That's how a handsome married woman goes  
to her friend<sup>2</sup>*

Esta liberdade, no entanto, vai sendo podada gradativamente pela Igreja, como já mencionamos anteriormente, na análise do poema *Bien pudiera ser*, no segundo capítulo. Mas mesmo com a liberdade roubada pela Igreja, no século XVI surgem os versos eróticos de Louise Labé. A escritora francesa ficou famosa por suas ideias em prol da emancipação feminina, além de ser dotada de uma ousadia capaz de revelar toda a paixão ardente que uma mulher pode conter embaixo dos enormes vestidos. Por conta da sua ousadia, recebeu de poetas contemporâneos o título de “Nova Safo”:

---

2 Apud *A Mulher na Literatura* v. II, 1990.

Beijai-me agora, e muito, e outra vez mais,  
Dai-me um de vossos beijos saborosos  
E depois, dai-me um desses amorosos  
E eu pagarei com brasa os que me dais.  
Virei vos socorrer, se vos cansais,  
Com mais dez beijos longos, langorosos,  
E assim, trocando afagos tão gostosos,  
Gozemos um do outro, em calma e paz.  
Vida em dobro teremos, sendo assim;  
Eu viva em vós e vós vivendo em mim.  
Deixai que vague, pois, meu pensamento:  
Não dá prazer viver bem-comportada;  
Bem mais feliz me sinto, e contentada,  
Quando cometo algum atrevimento.

Seus versos são de uma mulher completamente diferente do modelo imposto pela Igreja Católica na Idade Média. Louise Labé se apresenta como alguém que exala sexualidade, alguém que em nada se assemelhava à imagem da mulher como a Virgem Maria, feita apenas para ser contemplada. Por conta de suas ideias avançadas e do seu erotismo revelado em versos, Louise Labé foi fortemente perseguida por inúmeros reacionários. Depois dela outro vazio se faz na literatura erótica feminina, mostrando que seu desenvolvimento é acidentado. O período entre os séculos XVII e XIX também é infértil para este tipo de produção literária entre as mulheres. Surgem ocasionalmente alguns nomes como os de Claudine de Tencin e Céleste de Mogador. A ausência de escritos femininos sobre

sua sexualidade fez com que vários homens passassem a criar romances contando falsas memórias femininas sobre as suas vidas na alcova. Um celebre exemplo é o livro *Journal d'une enfant vicieuse* atribuído durante anos à Mme. De Morency. Muito criticado na época por sua linguagem cheia de floreios, o romance foi tido como a prova de que mulheres não sabiam escrever sobre erotismo. Pouco tempo depois se descobriu que a autoria era de Huges Rebell e o romance não passava do que Alexandrian (1997, p. 285) classificou de “elucubrações de um gagá que se excita imaginando adolescentes fazendo suas necessidades”.

Em meados do século XIX e início do século XX ocorrem várias rupturas nas sociedades, por conta do surgimento da modernidade e do feminismo. É em meio a estas mudanças que o erotismo feminino passa a ser expresso de maneira mais contínua dentro da literatura. O centro que irradiou esta temática entre as escritoras é Paris. No início do século XX um grupo de mulheres passa a expressar em prosa e versos os seus desejos mais libidinosos, chegando, inclusive, a tratar abertamente da homossexualidade. Entre os vários nomes que surgiram nesta época encontramos os de Renée Vivien, Gabriele Colette e Renée Dunan, que através de seus romances narravam as desventuras de mulheres independentes, divorciadas, entregues aos vícios do prazer numa tentativa de reformular, através do erotismo, a identidade feminina.

Na América Latina, expressar abertamente seus desejos carnavais foi uma atividade inaugurada em Montevideu no ano de 1907 com a publicação de *El libro blanco* de Delmira Agustini. A publicação de versos eróticos de autoria feminina no Uruguai se deu de maneira mais fluida do que no resto da América Latina. Embora, entre meados do século XIX e primeiras décadas do século XX, o governo uruguaio tenha iniciado uma campanha de disciplinamento sexual, as ideias feministas e o ideal do amor livre foram até bem acolhidos. Nesta época vários jornais anarquistas recheados de artigos que denunciavam a submissão feminina e apontavam a necessidade de rever a estrutura patriarcal da família burguesa foram fundados em Montevideu. É graças a esta maior liberdade de expressão que veio do Uruguai uma maneira de versar sobre erotismo jamais vista na América Latina, tanto por homens quanto por mulheres, através da poesia de Delmira Agustini. O erotismo agônico de Delmira Agustini derruba de um só golpe o estereotipo da mulher casta e angelical. Suas formas não aparecem como uma estátua de mármore para ser contemplada, mas sim como uma serpente lasciva.

*En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente! gliso  
y ondulo como una corriente;  
dos píldoras de insomnio y de hipnotismo son  
mis ojos; la punta del encanto  
es mi lengua... ¡y atraigo con mi llanto! soy un  
pomo de abismo.*

*Mi cuerpo es una cinta de delicia, glisa y ondu-  
la como una caricia...*

*Y en mis sueños de odio ¡soy serpiente! mi len-  
gua es una venenosa fuente; mi testa es la luz-  
bélica diadema,*

*haz de la muerte, en un fatal soslayo son mis  
pupilas; y mi cuerpo en gema*

*¡es la vaina del rayo!*

*Si así sueño mi carne, así es mi mente: un cuer-  
po largo, largo, de serpiente, vibrando eterna,  
¡voluptuosamente!*

(p. 294)

As imagens apresentadas em *Serpentina*, pouco convencionais para a época, são recorrentes em sua obra. Delmira Agustini descreve o corpo e a alma feminina de maneira completamente oposta à imagem de mármore cantada pelos homens. A mulher não é estática, gélida, feita para ser observada de longe, mas carnal, envolvente, febril e vibrante. Delmira dá vazão aos seus impulsos eróticos e mostra que a mulher pode participar ativamente no jogo do prazer, inverte os papéis sociais e coloca o homem como objeto a ser conquistado e conduzido pelos desejos latentes da mulher conquistadora. Apesar de tais versos terem surgido em meio a um Uruguai em mudança, causaram escândalo. Nesta época, havia em Montevideu, entre os intelectuais, um movimento iconoclasta com o objetivo de rever a moral burguesa, proclamar o amor livre e o fim do casamento tradicional. O am-

biente parecia propício para que uma mulher pudesse falar abertamente da sexualidade feminina, mas tal fato não ocorreu. Quando os intelectuais iconoclastas uruguaios decidiram apoiar a literatura de autoria feminina, não imaginavam que pudesse surgir uma obra que afrontasse a virilidade do homem, dando-lhes um papel secundário nos jogos eróticos. O fato é que os versos de Delmira foram tidos como uma afronta ao universo masculino:

*No era posible, ni aceptable, este discurso abiertamente erótico de la sexualidad femenina. Desafiaba la creatividad masculina, viril, vigorosa, de la experiencia sexual femenina articulada en voz de mujer pero desde el imaginário masculino, es decir, precisamente, desde la experiencia erótica falocéntrica, siempre considerada provincia masculina. (PINTO: 2006, p.37-38)*

Para resolver tal problema os críticos da época resolveram minimizar o erotismo obsessivo de Agustini dando-lhe um caráter espiritualizado, encarando-o como a visão de alguém que só tem uma vaga ideia da realidade. Ideia vaga da realidade ou não, o certo é que Delmira Agustini abriu caminho para que outras escritoras pudessem falar abertamente sobre a sexualidade feminina. Poucos anos depois da morte de Delmira, surge a poesia de Juana de Ibarbourou. Os versos eróticos de Ibarbourou não nos mostram um eu-lírico feminino que deseja conduzir Eros e tor-

nar o homem sua caça. Em uma das vertentes de sua poesia erótica, assistimos a um deixar-se seduzir enquanto seduz, com ela tanto o homem quanto a mulher são convidados a desfrutar dos jogos amorosos de maneira igual. Juana de Ibarbourou deixa que o homem a ame, que ele explore as possibilidades de amar e ao mesmo tempo se permite ser ativa, seduzindo e desfrutando do gozo.

*Te doy mi alma desnuda  
Como estatua a la cual ningún cendal escuda  
Desnuda con el puro impudor, de un fruto  
una estrella o una flor,  
de todas esas cosas que tienen la infinita sere-  
nidad de Eva antes de ser maldita  
de todas estas cosas frutos astros y rosas  
que no tiene vergüenza del sexo ni celajes y a  
quienes nadie osara fabricarles ropajes  
sin velos como el cuerpo de una diosa serena  
que tuviera una intensa blancura de azucena!  
Desnuda y toda abierta de par en par Por el  
ansia de amar*

O sexo nos versos de Ibarbourou se apresenta de uma maneira natural, livre dos pecados e do castigo cristão, o que encontramos nesta vertente de sua poesia é uma mulher livre, consciente de sua sexualidade. A través destes versos Juana nos diz que seu corpo e sua alma encontram-se livres das roupagens judaico-cristãs que inculcaram na sociedade a ideia de

que sexo sem a finalidade de procriação é pecado e todo o desejo sexual da mulher deveria ser convertido em amor espiritual. Juana se diz livre de máscaras, para ela sexo é algo puro, divino e um direito de qualquer ser vivo. Seus desejos sexuais não carregam o peso da culpa de quem lascivamente conduziu o homem para a imperfeição, como nos pregam as escrituras sagradas.

Podemos afirmar que, rastreando a obra de Juana de Ibarbourou, percebemos que ela trouxe duas contribuições de suma importância para a literatura de autoria feminina, trazendo leveza ao erotismo cantado por mulheres. Os desejos deveriam ser concretizados de uma maneira imediata, não existia o ontem nem o amanhã, apenas o agora. Graças ao hedonismo encontramos em Juana de Ibarbourou uma maneira diferente de consumir o erotismo entre as escritoras da época. Para a grande maioria das escritoras do início do século XX, o erotismo se concretizava através da tão ansiada morte, encarada como meio de transcender. Juana, ao contrário, acredita que o prazer se concretiza em vida, numa liberdade compartilhada com o seu parceiro. Com ela, o sexo perde a atmosfera culposa, o duelo interior, a ânsia da morte, a dor além de não abrir espaço para um erotismo agressivo, obsessivo, desesperado, como observamos em Delmira Agustini. Juana de Ibarbourou nos traz uma roupagem natural ao sexo, com ela só há espaço para a busca franca, suave e luminosa de um prazer

que lhe é de direito porque independentemente de ser mulher, ela está viva.

Foi dos versos de Delmira Agustini e Juana de Ibarbourou que Alfonsina Storni se inspirou para trazer o universo da alcova para sua poesia. Alfonsina utiliza-se desta vertente em sua obra para reclamar da hipocrisia social em relação ao desejo feminino, mostrando-se ora agressiva, ora sutil. Podemos ler versos com um teor fortemente irônico e agressivo onde a autora opõe o comportamento sexual que a sociedade espera de uma mulher e o comportamento que seria ideal. Aqui, Alfonsina brinca com imagens clássicas, com o ideal burguês e cristão e tenta deixar as possíveis leitoras em dúvida em relação a sua vida sexual. Quando versa sobre erotismo de uma maneira mais amena, encontramos uma mulher independente, liberta de todas as regras que podam tanto a relação amorosa quanto sexual. Ao colocar corpo e sexualidade em forma de poesia, Alfonsina Storni abordou temas nunca antes mencionados como fertilidade e menopausa, além de declarar-se adepta do amor livre e do divórcio, reivindicando igual liberdade entre os gêneros para expressar a sua sexualidade.

## **Mulher ideal x Mulher real**

De acordo com Michel Foucault (2007, p. 127), os séculos XVII e XVIII representam um momento

de repressão da sexualidade, trazendo consigo pudores de linguagem, preservação do corpo e valorização das práticas sexuais exclusivamente no espaço matrimonial. Esta repressão, diz Foucault, pode ser vista como um reflexo da era das penitências e do ascetismo medieval, quando os religiosos passam a rejeitar o corpo. Para a Igreja Medieval, a maneira natural como o sexo era encarado entre a população carente seria uma blasfêmia contra Deus. Incomodada com esta situação, no século XIV a Igreja decide tomar uma atitude drástica para controlar a sexualidade, principalmente a feminina. Inicia-se o período de caça às bruxas, guiado por manuais de Inquisição como o *Fornicarius* e o *Malleus Maleficarum*. Para justificar o maior número de mulheres entre os hereges, a Igreja afirma que o sexo feminino era imperfeito por ter sido criado a partir da costela de Adão. Sendo a costela um elemento curvo, a mulher se entregaria mais fácil às seduções diabólicas e prazeres carnavais. A curvatura da costela também definiu a natureza feminina: malévola, caprichosa, luxuriosa e vingativa. Consideradas bruxas, estas mulheres tinham o poder de enfeitiçar os homens, despertar neles o desejo carnal, induzi-los a paixões desenfreadas, porque tinham copulado com o demônio, e este as ensinou todas as artimanhas necessárias para enlouquecer o homem. As bruxas eram identificadas entre aquelas mulheres que exerciam sua sexualidade livremente, conseguiam sentir prazer sexual e despertar a libido de alguns

membros do clero. Através da manipulação do Antigo Testamento, das práticas de torturas e das fogueiras, os inquisidores começaram a infiltrar na mente feminina a ideia de que elas carregavam em si o gérmen de todos os pecados do mundo. Politicamente bem estruturada, a ordem religiosa começa a transformar as mulheres em figuras perturbadas com sua sexualidade.

Outro agravante na relação mulher/sexualidade dá-se no século XVIII, com a criação de uma tecnologia do sexo pela sociedade burguesa. De acordo com Michel Foucault (2007, p.132), os burgueses, através da pedagogia, medicina e economia transformaram o corpo num objeto de constante vigilância. A figura da mulher foi a primeira a sofrer com tal procedimento. Tida como elemento frágil, a sexualidade feminina começa a ser vítima de receitas medicinais diversas que iriam preservar o seu corpo para que dele saísse uma prole saudável. Desta preservação surge uma mulher afetada pela histeria e que tanto fora estudada pela psicanálise. Qualquer elemento do sexo feminino estaria predestinado a garantir a saúde de sua família e conseqüentemente de toda uma nação. Uma série de regras passaria a conduzir com mais vigor a conduta feminina, que deveria conservar-se perfeita para o casamento:

*Una voz en mí oído graves palabras vierte:  
– Porqué, me dice, no eres, oh tú, la mujer  
fuerte?*

*Es bella la figura de la mujer heroica  
Cuidando el fuego sacro con su mano de  
estoica.*

*Y yo sonrío y digo: la vida es una rueda.  
Todo está bien. Lo malo con lo bueno se  
enreda.*

*Si unas no parecieran desertoras vestales, En  
fuga hacia las dulces, paganas bacanales,  
Las otras no tendrían valor de mujer fuerte:  
La vida, al fin de cuentas, se mide por la  
muerte.*

*Ya ves: con mis locuras en verso yo he logrado  
Distraerte un momento y hacerte más amado  
El fino y blanco nombre de la mujer que  
quieres Reservada y discreta: espuma de  
mujeres.*

*Qué más pides? Con algo contribuí a tu  
vida, Pensaste, comparaste; voló el tiempo en  
seguida.*

*Mas ni con eso tengo yo tu agradecimiento.  
Oh, buen género humano: nunca quedas  
contento”*

(p. 258)

Esta mulher forte representa o modelo ideal para o Estado burguês e se opõe à mulher liberada e às jovens pobres que precisavam trabalhar para se manter.

O poema descreve esta mulher forte através de elementos mitológicos que representam pureza e austeridade, como *vestales*, *fogo sacro* e *mano estoica*.

Podemos afirmar então que o ideal feminino seria a personificação de uma das dezoito vestais, encarregadas de manter sempre aceso o fogo sagrado, que representa o ambiente doméstico. O trabalho era feito de uma maneira estoica, ou seja, austeramente impassível, imperturbável. Assim como as vestais romanas, as mulheres fortes, contemporâneas de Alfonsina, deveriam conservar sua natureza casta como forma de honrar a memória de seus antepassados e de não macular com a impureza de seus atos as gerações futuras.

Mais adiante no poema, encontramos as modificações que a modernidade trouxe para o universo feminino através da fuga destas vestais rumo à reunião das bacantes. Representadas com serpentes envoltas no pescoço, as bacantes, por tentarem provar a superioridade feminina sobre o homem passaram a representar um elemento mitológico de teor negativo. Estas sacerdotisas que habitavam vales distantes e selvagens tornaram-se sinônimo de mulheres luxuriosas e prostitutas. Dentro da modernidade argentina as bacantes poderiam ser encontradas nos diversos ambientes operários. O governo argentino estava preocupado com a integridade moral destas mulheres que trabalhavam fora do espaço doméstico e se viam em constante proximidade com o sexo oposto. Este contato com a figura masculina poderia representar um desvio moral nas mulheres. Estas passariam a abdicar da virgindade e se tornariam, para os olhos do

governo, um elemento social tão perigoso quanto as prostitutas. A deserção das mulheres de seus lares poderia apagar o fogo sagrado, dando lugar à proliferação de doenças venéreas<sup>3</sup>.

Dentro do poema, estas novas figuras femininas que surgiam na sociedade são encaradas como um elemento positivo, já que Alfonsina Storni, ao falar das bacantes, utiliza-se de adjetivos como *dulce*. Mulheres liberadas, que ganham o espaço público, assim como a autora dos versos, existem para reforçar a pureza da mulher forte. Alfonsina se coloca presente no poema ao afirmar que *con mis locuras en verso yo he logrado distraerte un momento*, mas que também servia apenas para isto. Sua loucura, seus desejos sexuais não atendiam aos sonhos masculinos de possuir uma mulher reservada e discreta para constituir uma família. Mulheres liberadas sofriam penas tão duras quantos as vestais romanas ao se esquecerem que sua natureza deveria ser casta, pois só assim serviriam para manter o fogo sagrado aceso. Tentava-se a todo custo manter a ideia de virgindade como sinônimo de honra,

---

3 Karin Grammatico em *Obreras, prostitutas y mal venéreo* nos fala da *Ley 12.331 de Profilaxis de Las Enfermedades Venéreas* criada pelo governo argentino no período entre guerras, que tinha por objetivo proteger a saúde da população e garantir a integridade moral das jovens, que deveriam permanecer virgens até o dia do matrimônio. Os artigos 5 e 13 da referida lei obrigavam as fábricas e demais estabelecimentos a realizarem periodicamente exames para descobrir entre seus empregados quais seriam portadores de alguma doença venérea. Caso fosse detectado, o doente estaria proibido (a) de se casar durante o período de tratamento. Assim, o governo encontrou uma forma legal de tentar controlar a sexualidade das mulheres que se afastavam do lar.

para as mulheres, já que os homens possuíam total liberdade. A diferença na maneira como a sexualidade era definida entre os sexos pode ser lida ironicamente no poema *Tú me quieres blanca*:

*Tú me quieres alba, me quieres de espumas,  
me quieres de nácar. Que sea azucena sobre  
todas, casta. De perfume tenue. Corola  
cerrada.*

*Ni un rayo de luna filtrado me haya.  
Ni una margarita se diga mi hermana. Tú me  
quieres nívea, Tú me quieres blanca, Tú me  
quieres alba.*

*Tú que hubiste todas las copas a mano, de  
frutos y mieles los labios morados.  
Tú que en el banquete cubierto de pámpanos  
dejaste las carnes festejando a Baco.  
Tú que en los jardines negros del Engaño  
vestido de rojo corriste al Estrago.*

*Tú que el esqueleto conservas intacto no sé  
todavía por cuáles milagros, me pretendes  
blanca*

*– Dios te lo perdone-, me pretendes casta  
– Dios te lo perdone-,  
¡me pretendes alba!*

*Huye hacia los bosques, vete a la montaña;  
límpiase la boca;  
vive en las cabañas; toca con las manos la  
tierra mojada; alimenta el cuerpo con raíz  
amarga; bebe de las rocas;*

*duerme sobre escarcha; renueva tejidos  
con salitre y agua:*

*Habla con los pájaros y llévate al alba.  
Y cuando las carnes te sean tornadas,  
y cuando hayas puesto en ellas el alma  
que por las alcobas se quedó enredada,  
entonces, buen hombre, preténdeme blanca,  
preténdeme nívea, preténdeme casta.*

(p. 143/144)

Presente no livro *El Dulce Daño* (1918), *Tú me quieres blanca* foi escrito após uma decepção amorosa com um dos poetas do grupo que frequentava. O interesse do rapaz dissipou-se quando este soube que Alfonsina não era mais virgem e ainda cuidava sozinha do filho, fruto de uma união ilegal. O poema ganhou rapidamente a simpatia das feministas e de muitas jovens das classes média e pobre que sofriam preconceitos ao tentarem se liberar. Em *Tú me quieres blanca*, Alfonsina expõe abertamente que o comportamento masculino não confere a este, o direito de exigir a castidade feminina. Nas duas primeiras estrofes do poema de Alfonsina, podemos encontrar vários elementos típicos do discurso androcêntrico que servem para transformar o elemento feminino em um mito de pureza. A flor açucena, por exemplo, é um elemento cristão que representa a inocência, sendo utilizado em diversas figuras da Virgem Maria. O substantivo adjetivado *nácar* é usado frequentemente entre os poetas como metáfo-

ra de esfriamento, de acordo com Affonso Romano de Sant'Anna (1993, p. 4). O objetivo, desta forma, seria enclausurar o desejo da mulher até o ponto em que ela transporeça uma espécie de anestesia sexual. Esta ideia é reforçada pela presença de adjetivos como *cerrada*. A *espuma* nos lembra a figura de Afrodite, que, de acordo com a interpretação junguiana, simboliza a fonte da vida, como nos lembra também Affonso Romano de Sant'Anna. A espuma, no pensamento junguiano, faz parte do grupo de elemento que nos remetem a figuras divinas e semidivinas dos universos pagão e cristão. Assim, dentro do imaginário masculino descrever a mulher através de elementos como a espuma seria o equivalente a defini-la como algo extraterreno e sagrado.

Na estrofe seguinte, encontramos elementos do comportamento masculino que se contrapõem ao desejo que estes sentem de encontrar na mulher a pureza. Aqui encontramos a figura do homem percorrendo embriagada às festas do deus Baco, representante no Olimpo da libertinagem e do vinho. Mais adiante Storni afirma que o único elemento do corpo e alma masculina que ainda permanece intocado do mundo boêmio é o esqueleto, fazendo-se, desta forma, um sujeito completamente livre para extravasar toda a sua sexualidade. Diante de tal fato, é inserido dentro do poema o verso: *Dios te lo perdone*, trazendo para este um teor irônico. A partir daí, abundam no poema verbos no imperativo exigin-

do que o homem vá encontrar a natureza. Lá, em meio aos bosques e rios, ele poderá ser purificado, porque este ambiente seria o único que não fora contaminado pela hipocrisia do sistema patriarcal. Além disso, banhar-se nas águas dos rios sugere frescor, e é esta sensação que materializa na mente do ser humano a ideia de purificação e renovação, como demonstra Bachelard (2002, p.151). Esta metáfora transforma a água, então, na substância das substâncias, capaz de exterminar qualquer impureza. Limpo de todas as práticas que o homem considera impróprias para a mulher, este poderá retornar e exigir que esta seja *blanca, nívea, casta*.

A virgindade é um tema presente dentro da poesia de Alfonsina desde o seu primeiro livro, *La Inquietud del Rosal* (1916). Aqui encontramos um poema que fala abertamente do tema, *Fecundidad*. Nestes versos a poeta tenta derrubar o mito da anestesia sexual feminina e da virgindade forçada recorrendo ao uso de palavras até então inéditas no vocábulo literário, como *óvulo*. Francine Masiello (1997: 245) afirma que trazer o corpo para dentro da poesia é um processo que dá para a palavra uma compreensão mais material do mundo, distanciando-se de qualquer idealismo em verso. O corpo, dentro da literatura de autoria feminina, pode ser usado como um ponto de partida para a redefinição de seu espaço dentro da sociedade. E é exatamente isto que Alfonsina Storni faz ao trazer para dentro do poema elementos fi-

siológicos unicamente femininos. O poema abrange o período fisiológico no qual a mulher está habilitada para procriar. Este período, ansiado pelas jovens, seria o anúncio de que elas estariam prontas para o matrimônio, único caminho digno para o exercício de sua sexualidade e que muitas vezes se fazia uma experiência traumática<sup>4</sup>. O início da fase fértil da mulher é visto como um sinal de feminilidade e torna-se um período de constantes preocupações que giram em torno da presença mensal de um óvulo.

*Mujeres!...La belleza es una forma Y el óvulo una idea-.*

*Triunfe el óvulo!*

*Dentro de la mentira de la vida Existe una verdad*

*Y hay que seguirla.*

*La verdad es que nada en la Natura Debe perderse.*

*La tierra que es moral porque procrea Abre las entrañas a la simiente y brota Dándonos trigo.*

*El vientre que se da sin reticencias Pone un soplo de Dios en su pecado.*

---

4 Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo / A experiência vivida*, transcreve inúmeros casos do livro *A Mulher Fria* de Stekkel e *Sex, life and faith* de Rom Landau, de mulheres infelizes em sua vida sexual dentro do casamento. Os relatos revelam que por não terem todas as suas fantasias de amor ideal realizadas pelos maridos, além do desconhecimento do próprio corpo e ausência de uma educação sexual, estas mulheres apresentavam sérios problemas em relação a sua sexualidade, afetando negativamente vários setores da vida.

*Son para él las rosas que abre el sol.  
Él vibrará como una cuerda loca Que el  
Misterio estremece.  
El vientre que se niegue será atado Al carro  
de la sed eternamente.  
Mujeres! Sobre el grito de lo bello.  
Grite el impulso fuerte de la raza.  
Cada vientre es un cofre!  
Qué se guarda en las células que tiene?  
Cuántos óvulos viejos han rodado  
Guardándose el misterio que encerraban?  
Estaba en ellos quien hacía falta?  
Mujeres! La belleza es una forma Y el óvulo  
una idea...  
(p. 90/91)*

*Fecundidad* nos fala das barreiras que impedem a iniciação sexual feminina. A ruptura com todo um passado, o medo de uma gravidez indesejada<sup>5</sup>, o temor de ser taxada de “mulher de vida fácil” pelos demais, retardam esta iniciação, muitas vezes contra a vontade da mulher. *Triunfe el óvulo* nos passa a mensagem de que o sexo feminino deve seguir os seus desejos e o

---

5 Entre aquelas que conseguiam ceder aos apelos de seu corpo, passava a vigorar uma espécie de neurose mensal. Karina Felitti (2000:157) em *El placer de elegir* afirma que entre 1890 e 1930 na Argentina começara-se, entre casados e solteiros, as práticas anticonceptivas como o *coitus interruptus* e a camisinha. Estes métodos representavam o controle masculino diante da concepção, mas havia homens que se negavam a tais métodos. Nestes casos, cabia à mulher recorrer ao aborto ou abandono da criança. Todas estas práticas eram condenadas pelo governo e pelos médicos, por receio que tais pudessem degenerar a raça argentina.

apelo de seus hormônios, deixando de lado a hipocrisia da sociedade. Para Alfonsina os apelos hormonais não são pecado e para comprovar sua tese, utiliza-se da comparação com a natureza e a fecundidade da terra. Terra que outrora fora apreciada pelos povos da antiguidade, que viam ali a representação maior da fecundidade e maternidade, que do seu interior gerava vida e alimentava todos os homens. São as modificações do corpo que despertam o desejo na mulher. As alterações hormonais inserem no corpo das virgens apelos carnis, independentemente da figura ou do toque masculino, como diz Simone de Beauvoir (1967: 114). Podar seus desejos, retardá-los em prol de uma forma legalizada de extravasá-los equivale a ir contra as leis da natureza e seguir uma das mentiras da vida. Mentiras que rodeavam o patriarcalismo, onde o destino da mulher é garantir sua virgindade até o dia do casamento:

O “destino anatômico” do homem é, pois, profundamente diferente do da mulher. Não o é menos a situação moral e social. A civilização patriarcal votou a mulher à castidade; reconhece-se mais ou menos abertamente ao homem o direito a satisfazer seus desejos sexuais ao passo que a mulher é confinada no casamento: para ela o ato carnal, em não sendo santificado pelo código, pelo sacramento, é falta, queda, derrota, fraqueza; ela tem o dever de defender sua virtude, sua honra; se “cede”, se “cai”, suscita o desprezo;

ao passo que até na censura que se inflige ao seu vencedor há admiração. Desde as civilizações primitivas até os nossos dias sempre se admitiu que a cama era para a mulher um “serviço” que o homem agradece com presentes ou assegurando-lhe a manutenção: mas servir é ter um senhor; não há nessa relação nenhuma reciprocidade. A estrutura do casamento como também a existência das prostitutas são provas disso: a mulher *dá-se*, o homem a remunera e a possui. (BEAUVOIR: 1967, p. 112)

Alfonsina Storni afirma em seu poema que seguir o destino que o patriarcalismo impôs às mulheres é condenar-se a viver eternamente com vontade de saciar os apelos do óvulo, já que a sexualidade feminina não se resume apenas a satisfazer passivamente aos desejos carnis masculinos. Assim como defendia Beauvoir, Alfonsina incita as mulheres a aventurar-se no mundo erótico do mesmo jeito que os homens e que consigam, assim como estes, desfrutar dos momentos de prazer e relaxamento que o erotismo proporciona. Tal ideal, entretanto, era uma utopia longe de ser concretizada nas décadas que Alfonsina Storni viveu.

Ao publicar *O Segundo Sexo*, no ano de 1949, três décadas depois da publicação de *La Inquietud del Rosal*, Simone de Beauvoir nos relata as dificuldades encontradas pelas mulheres, suas contemporâ-

neas, consideradas independentes para usufruir de sua sexualidade. Mesmo ganhando o suficiente para se manterem, viverem sozinhas e serem intelectualizadas, estas mulheres não se sentiam confortáveis o bastante para terem uma vida sexual plena. Para Simone de Beauvoir (1967: 456, 457), a questão acaba por ir mais além de satisfazer apenas seus desejos e atinge a manutenção de sua dignidade como ser humano. No final da década de 1940, mulheres liberadas sexualmente corriam risco de perder seu emprego, de sofrerem agressão física e de serem ridicularizadas caso decidissem tomar a iniciativa dentro de qualquer relacionamento. Recusar-se a submissão sexual era, em muitos casos, transformar-se em algo inútil, alguém que havia perdido a essência de sua feminilidade.

Ao pedir que as mulheres de sua década se libertassem da submissão sexual, Alfonsina Storni atçou a ira da sociedade da época e ganhou várias críticas negativas em relação a sua obra, como já vimos no primeiro capítulo. A receptividade negativa da crítica e os inúmeros preconceitos com o qual teve que pagar por sua ousadia no cotidiano, deixa em sua obra alguns momentos de cansaço. Cansaço por uma luta que lhe parece ser em vão, fazendo com que a escritora declare em alguns raros poemas<sup>6</sup> que dese-

---

6 Aqui não levamos em consideração o primeiro livro *La Inquietud del Rosal*, obra que a autora escreveu com o único objetivo de saldar algumas dívidas atrasadas. Para conseguir a soma que desejava, Alfonsina sabia que seus versos deveriam ser escritos de uma maneira que agra-

jaria ser uma mulher como a grande maioria. Entre seus poemas nos quais chama a grande massa feminina para uma revolução em sua maneira de ser, encontramos versos destoantes como os de *El extraño deseo*, do livro *El Dulce Daño*:

*Ser de oro, de una pieza trabajada al cincel,  
Con ojos de turquesas y rubíes por boca,  
Los dientes burilados sobre cristal de roca  
Y en la frente esmeraldas imitando laurel.  
El todo de un aspecto fantástico y cruel;  
Algo como una estatua con aspecto de loca;  
Una mujer de oro, cuyo desnudo evoca  
Al Diablo contemplando telas de Rafael.  
Sin corazón, sin alma. Fría como el misterio.  
Una muerta que nunca logrará el cementerio.  
Una muerta que espera frente a la Eternidad.  
Cuyos ojos de piedra, ciegos pero brillantes,  
Sean faros extraños fijos y alucinantes  
Símbolo de la incógnita de la felicidad.*  
(p. 157)

Alfonsina Storni utiliza-se de vários elementos corriqueiros nos poemas escritos por homens para descrever o ideal de mulher, olhos de turquesa, rubi, corpo de ouro, cristal. Seu desejo é ser como uma daquelas mulheres estátuas tão cantadas pelos parnasianos, por exemplo. O desejo que pode ser lido neste poema transformaria o eu-lírico em um corpo

---

dasse a todos os leitores, mostrando-se, então uma mulher que ansiava unicamente pela satisfação do amor romântico.

que apenas se ocuparia da beleza, que seria exibida pelas ruas. Transformar-se em estátua, ser talhada pelas mãos masculinas, representa desistir de sua eroticidade e deixar-se entregar ao olhar contemplativo do homem. Seu corpo passivo despertaria a cobiça masculina com o mesmo ardor que o demônio desejaria possuir carnalmente e desvirtuar uma das imagens angelicais pintadas por Rafael. Affonso Romano de Sant'Anna (1996, p. 74) explica que metaforizar a figura feminina como estátua confere-lhe um caráter de imobilidade onde esta apenas recebe um olhar contemplativo e os gestos do amante, mas não participa em momento algum do jogo sedutor. O homem quer aproximar-se, a imobilidade feminina o distancia e, desta forma, os desejos não são consumados. Cabe à mulher estátua o dever de frustrar as pulsões eróticas. Alfonsina, ao travestir-se com esta imagem, revela um momento de fraqueza, deixando momentaneamente de lado o estereótipo da mulher que desejava livrar-se das amarras patriarcais, cedendo lugar a um corpo que desperta o prazer do homem, mas que se cala quando o desejo é o seu.

No entanto, um adjetivo nos salta aos olhos, *extraño*. Ela admite seu desejo de ser como as mulheres tradicionais, talvez sua vida fosse mais fácil. Mas, ao classificar seu desejo como estranho, Alfonsina dá um tom negativo para todos os signos que regem a mulher que no momento gostaria de ser. Rubis, ouro, cristal, turquesa, elementos canonizados para reve-

lar o sonhado ideal feminino têm seu significado invertido. Desejar ser fria como uma estátua que espera eternamente, ser um símbolo de uma felicidade incógnita é estranho. Estranho porque transformaria seu corpo em uma mercadoria para ser arrebatada pelo homem que aparentasse ser o marido ideal. Ser impassível representaria abdicar da eroticidade que naturalmente transpirava de seu corpo e policiá-la sempre, por medo do binarismo patriarcal que dividia as mulheres em puras e transviadas. Esta forma de encarar a sexualidade transforma-se então em algo insano.

Quando Alfonsina Storni debruçou sua criatividade literária para escrever versos sobre erotismo recorreu por diversas vezes à oposição entre o que a sociedade determinava como sendo próprio do feminino e o que seu corpo exigia. Acabamos por encontrar um choque entre o ideal de mulher e os desejos de uma mulher real. Tal embate só foi possível graças às transformações proporcionadas pela modernidade e o surgimento do feminismo no século XIX. Estes dois momentos da história deram ao início do século XX um caráter de ruptura com os pensamentos opressores que até então vigoravam:

É o momento em que os mecanismos da repressão teriam começado a afrouxar; passaria-se das interdições sexuais imperiosas a uma relativa tolerância a propósitos das relações pré-nupciais ou extra-matrimoniais; a desqua-

lificação dos perversos teria sido atenuada e, sua condenação pela lei, eliminada em parte (...) (FOUCAULT: 2007, p. 126)

Com a chegada do século XX, pouco a pouco o tabu da virgindade começava a ser derrubado, o espartilho tornou-se peça ultrapassada, as roupas davam mais mobilidade à mulher e o comprimento das saias e vestidos começou a subir. Determinadas amarras começavam a se afrouxar e Alfonsina Storni soube como aproveitar esse momento a seu favor. Em entrevista realizada pelo jornalista Pedro Alcázar Civit no jornal *El Hogar*, no dia 11/09/1931, Alfonsina Storni revela que entrou em contato com a vida da maneira mais direta possível e, por conta disto, não podia pensar e muito menos agir como uma moça que fora criada nos limites do lar. Sua experiência de vida, afirma, se reflete na literatura e através desta, reivindica para si uma liberdade igual à masculina. Ela sabe, também, que tudo o que almeja só será aproveitado pelas mulheres em um futuro mais distante, já que na sociedade na qual vive o que existe é apenas o começo da reformulação de padrões antigos.

## **Mulher ativa do século XX**

O que seria uma mulher? Quais seriam os seus reais anseios? Do choque entre a mulher ideal e o que Alfonsina Storni acreditava ser a verdade so-

bre a sexualidade surge um novo modelo feminino. Em uma de suas vertentes poéticas encontramos um novo discurso dentro da literatura argentina, onde abertamente desnuda seu mundo íntimo e mostra para a sociedade que outra forma de se dizer mulher é possível. Aqui encontraremos uma voz feminina que se mostra senhora de seu corpo, falando abertamente de métodos anticoncepcionais, gozo feminino, reformulação da conquista amorosa. No poema *Veinte Siglos*, de *Irremediablemente*, Alfonsina Storni declara ter se libertado da tradição milenar judaico-cristã que podou a mulher e dá-se ao direito de assumir publicamente sua posição de sujeito que deseja:

*Para decirte, amor, que te deseo, Sin los rubores falsos del instinto, Estuve atada como Prometeo, Pero una tarde me salí del cinto. Son veinte siglos que movió mi mano Para poder decirte sin rubores: “Que la luz edifique mis amores”.*

*Son veinte siglos los que alzó mi mano!*

*Pasan las flechas sobre mis cabellos. Pasan las flechas, aguzados dardos... Son veinte siglos de terrible fardos!*

*Sentí su peso al libertarme de ellos.*

(p. 193/194)

Os vinte séculos de terríveis fardos que moveram a mão da poeta nos confirmam a afirmação de Simone de Beauvoir de que ninguém nasce mulher, apenas se transforma em uma. Ao analisar a afir-

mação de Beauvoir, Judith Butler, em *Actos performativos y contituición de gênero* nos mostra que a ideia de gênero não é uma construção estável, mas um conceito que se configura fragilmente na história através de repetições de atos identitários. Várias gerações crescem ouvindo o discurso de que pela lei da Natureza a homem é superior, que a mulher tem uma essência voltada para a delicadeza dos sentimentos, que era dever feminino cuidar da ordem moral do lar. Desta maneira podemos concluir que os séculos que antecederam Alfonsina Storni haviam construído uma mulher frágil, inocente e humilde diante do homem. Uma mulher encerrada em seu mundo íntimo, temerosa de seus desejos carnis. No entanto, este discurso que construiu a mulher pôde começar a passar por um processo de reformulação, já que:

*Significativamente, el género es constituído por actos internamente discontinuos, la apariencia de sustancia es entonces precisamente eso, una identidad construida, un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los propios actores, ha venido a creer y actuar como creencia. Y si el cimientto de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad aparentemente de una sola pieza, entonces, en la relación arbitraria entre esos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición sub-*

*versiva de este estilo, se hallaran posibilidades de transformar el género.* (BUTLER: 1990, p. 297)

A possibilidade de transformar o que seria a mulher permitiu que Alfonsina se libertasse de seu destino de Prometeu e combatesse todas as mentiras dadas como próprias do feminino. A última estrofe do poema deixa claro o tom deluta do momento histórico no qual a autora está inserida. Com a virada do século XIX para o século XX, gradativamente vão surgindo algumas mulheres com o desejo de alterar a ordem de mundo vigente durante várias gerações. Estas figuras ousadas começaram a derrubar os alicerces da ideologia cristã de amor espiritual e cortês, criando através do exercício de sua sexualidade novas formas de se dizer mulher. Dentro da América Latina, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Dulce María Loynaz e Gilka Machado utilizaram-se da pena para, em versos, escrever uma nova mulher. Esta nova figura feminina dizia-se dona de seu corpo, conhecia seus desejos e sabia como saciá-los. Mulheres como Alfonsina Storni acreditavam que o único pecado que poderiam cometer era silenciar seus anseios e humildemente entregarem-se aos domínios do homem:

*Dame tu cuerpo bello, joven de sangre pura,  
No moderno en el arte de amar, como en la  
hora*

*Que fue clara la entrega, en mi boca demora  
Tu boca, de otra boca negada a la dulzura.  
Si tu sabiduría no me obliga a malicia, Ni  
tu mente cristiana me despierta rubores, Ni  
huellas de betáiras enturbian tus amores En  
mi franqueza blanca todo será delicia.*

*Y así como a la Eva, cuando, cándida y fiera,  
Las verdades supremas le fueron reveladas,  
Me quedará en las manos, a tu forma  
entregadas, La embriagante dulzura de la  
fruta primera.*

(p. 318)

Podemos observar claramente em *Palabras de una vírgen moderna* a inversão dos papéis no momento da conquista. A mulher apresenta-se como a conquistadora, agindo transgressivamente. A voz feminina do poema apresenta-se como dona de si ao ponto de enfraquecer a posição hierárquica que a separava do homem, objeto almejado. No entanto, fica explícito que para efetivar sua conquista ela necessita do consentimento masculino, pois não quer ser a sua dona, quer dividir com o sujeito desejado os prazeres que ambos podem proporcionar. Para que isto aconteça, o homem precisará agir de maneira igualmente transgressora. A voz que conquista pede ao conquistado que ele se desamarre de sua mente cristã. Seria necessário que o homem não encarasse a atitude ativa feminina como uma prova de lascívia, atitude de uma mulher perversa tão condenada pelas sagradas escritu-

ras. Em artigo publicado no dia 27/07/1919 no jornal *La Nota*, Alfonsina Storni declara abertamente ser a Bíblia um livro antifeminista. Para ela os vários exemplos de como uma mulher cristã deve comportar-se acabaram por deformar a natureza feminina, condenando-a à submissão intelectual e sexual. Alfonsina pede que o homem não confunda sua atitude de conquistadora com a de uma hetaira, prostituta altamente intelectualizada da Grécia Antiga, independente e que podia gerenciar sozinha seus bens. Despido de todos esses preconceitos milenares que transformavam a mulher independente numa figura perigosa dentro da sociedade, o homem conquistado poderia aproveitar plenamente dos prazeres que Alfonsina Storni teria a oferecer.

Prazeres que ela afirma estarem livres do pecado, pois os metaforiza como *franqueza blanca*. No final do poema, Alfonsina Storni diz que dará e receberá os prazeres carnavais da mesma maneira que Eva, antes de receber uma conotação negativa pela Igreja. Eva, antes de morder a fruta, não carregava dentro de si a maldade e estava destinada, assim como Adão, a viver sem sofrimentos. Ao sucumbir às tentações, Eva torna-se a fonte de todos os males da humanidade. Para Alfonsina, Eva apenas mostrou ao homem o que era o prazer e isto não constitui pecado algum. Podemos concluir desta forma que, aos olhos de Alfonsina, uma vez libertos da moral cristã tanto o homem quanto a mulher poderiam exercer

de maneira mais plena a sua sexualidade. Não havia mais regras rigidamente impostas, nas quais a mulher seria conquistada enquanto o homem seria o conquistador. A única regra seria o prazer mútuo. Despir-se da moral cristã e burguesa tornaria a mulher um ser intelectualmente mais independente, deixando de ser uma presa fácil que vive sonhando com a chegada de um príncipe encantado. Sua postura diante do amor e da conquista seria outra, como também nos mostra o poema *Divertidas Estâncias*, do livro *Ocre*:

*Noctámbulo mochuelo,  
Por tu fortuna tú estás  
Bien dormido en el suelo  
Y no me despertarás.*

*Si tu sombra se alzara  
Vería a la mujer  
Midiendo con su vara  
Tu aventura de ayer.*

*La flaca doña Elvira,  
La casta doña Inés,  
Hoy leen a Delmira,  
Y a Stendhal, en francés.*

*Caballeros sin gloria,  
Sin capa y sin jubón,  
Reaniman tu memoria  
A través de un salón.*

*No escalan los balcones  
Tras el prudente aviso,*

*Para hurtar corazones  
Imitan a Narciso.*

*Las muchachas leídas  
De este siglo de hervor  
Se mueren aburridas  
Sin un cosechador.*

*Más que nunca preciosas,  
Oh gran coloso, están.  
Más no ceden sus rosas.  
No despiertes, don Juan.*

*Que no ha parado en vano  
La aventura luna:  
Hoy tu castigante mano  
No hallaría fortuna.*

*Y hasta hay alguna artera.  
Juguetona mujer,  
Que toma tu manera  
Y ensaya tu poder.  
(p. 307)*

O poema nos mostra os efeitos das alterações socioculturais proporcionadas pela modernidade. Como já fora relatado no primeiro capítulo, é na época em que viveu Alfonsina Storni que as mulheres conseguem uma maior abertura no que se refere à educação, chegando inclusive ao universo acadêmico. O acesso ao ensino e a conquista de uma profissão modificaram aos poucos a identidade feminina. É certo que desprender-se de mitos ancestrais não é uma tarefa de

conclusão imediata, mas algumas alterações já podiam ser sentidas. Certo número de mulheres no início do século XX já conseguia atrair para si uma vivência que lhes garantia uma visão menos ingênua do amor, não cedendo tão facilmente aos galanteios de um conquistador qualquer. Assim, ao ver de Alfonsina Storni, graças a uma maior liberdade conferida às mulheres, estas não mais morreriam de tristeza, como Doña Inés, nem largariam tudo por conta de palavras de amor, como Doña Elvira. As mulheres agora liam os versos eróticos de Delmira Agustini, portanto não mais se alimentavam de sonhos de um amor cortês.

A modificação da atitude feminina passaria a ser um obstáculo na vida de qualquer seguidor de Don Juan e seu discurso gasto. Estas mulheres que se permitiram conhecer uma nova identidade feminina não mais se deixariam levar pela astúcia de um homem que procura apenas um alívio imediato de seus desejos carnis para em seguida abandoná-las. Este personagem burlador, tão admirado por alguns homens e irresistível para algumas mulheres, acaba por ganhar um tom patético dentro do poema de Alfonsina Storni. Don Juan passa a ser visto como um vaidoso, à moda de Narciso, interessado apenas em sua beleza e sua própria satisfação. Nos versos finais do poema, a autora dá o golpe final no mito do homem conquistador ao afirmar que se pode encontrar dentro da modernidade mulheres com um poder de sedução capaz de enganar o próprio Don Juan. Não existe apenas

um modelo único feminino, o da mulher tradicional, mas sim outras formas espalhadas pelas ruas que não buscam mais o ideal neoplatônico de amor. A mulher *juguetona* e *artera* também se dá ao direito de não suspirar com o desejo de amar e ser amada, mas de exercer plenamente seus impulsos sexuais e galantear o homem, invertendo os papéis tradicionais. Este tipo de mulher é aquela que atende ao chamado de seu corpo e sabe como burlar a natureza, evitando que o apelo do seu corpo seja concretizado com uma gravidez, como podemos observar em *Canción de la mujer astuta*, do poemário *Mundo de siete pozos*:

*Cada rítmica luna que pasa soy llamada,  
Por los números graves de Dios, a dar mi vida  
En otra vida, mezcla de tinta azul teñida,  
La misma extraña mezcla con que he sido  
amasada.*

*Y a través de mi carne, miserable y cansada,  
Filtra un cálido viento de tierra prometida,  
Y bebe, dulce aroma, mi nariz dilatada A la  
selva exultante y a la rama nutrida.*

*Un engaño canto de sirena me cantas,  
aturaleza astuta! Me atraes y me encantas  
Para cargarme luego de alguna humana  
fruta...*

*Engaño por engaño: mi belleza se esquivo  
Al llamado solemne; y de esta fiebre viva,  
Algún amor estéril y de paso, disfruta.*

(p. 386)

Aqui a mulher se apresenta completamente liberada do temor que a assombrava no poema analisado anteriormente, *Fecundidad*. Em *Canción de La mujer astuta* não encontramos mais a presença da mulher que teme a gravidez ou de ser taxada como “mulher fácil”. O binarismo presente em *Fecundidad* foi vencido e encontramos apenas a voz da mulher que conhece e sabe gerenciar seu corpo em prol de seus desejos sexuais. O talento iconoclasta de Alfonsina Storni se faz presente em *Canción de la mujer astuta* ao trazer à tona experiências como menstruação, fertilidade e métodos anticoncepcionais. O poema é aberto com a presença da lua, dando a ideia de integração da mulher com a natureza em movimento cíclico mensal. Este ciclo representando pelos números graves de Deus, que aqui se apresenta em uma concepção panteísta, seria a fertilidade da mulher, capaz de gerar outra vida. Esta capacidade é representada através da metáfora “tinta azul teñida”, que entrelaça o ato de procriar com o labor poético. O eu-lírico do poema não resiste aos apelos, a sua fertilidade é um convite a saciar seus desejos sexuais. Seu corpo apresenta-se como uma terra prometida, mas longe de ter um significado religioso. O aroma doce e o vento cálido desta terra é um convite a desfrutar potencialmente todos os prazeres que do corpo se pode extrair.

No primeiro terceto, aparece a temível figura da sereia que, produtora de uma fascinação mortal do desejo, atraía suas vítimas ao naufrágio. O naufrá-

gio da mulher astuta se concretizaria na forma de uma gravidez indesejada, presente no poema como “humana fruta”. Aqui, cai a regra que obrigava as mulheres a manter relações sexuais apenas com o objetivo de procriar. A gravidez aparece como elemento indesejado, já que não detectamos no poema nenhum elemento que designe a relação sexual com apenas um parceiro. Este dado pode ser facilmente detectado no último verso do poema, no qual o pronome indefinido adjetivo *algum* aparece acompanhando o substantivo amor. E já que o apelo do corpo é mensal, pode-se concluir que este amor indefinido é algo constante na vida do eu-lírico do poema e não algo que acontece esporadicamente.

Por fim, encontramos no último verso do poema o adjetivo estéril ligado ao substantivo amor, carregando com esta ligação uma referência explícita ao uso de métodos anticoncepcionais. Alfonsina Storni, com isto, mostra que a mulher deve sempre que quiser atender aos apelos da carne porque enganar a natureza é possível. A presença dos métodos anticoncepcionais acaba com a exaltação do mito da maternidade, dando à sexualidade feminina uma inteligência capaz de derrubar o poder da natureza.

Outro poema inovador de Alfonsina Storni é *Tiempo de esterilidad*, presente no livro *Mascarilla y trébol*, no qual, pela primeira vez, se pode ler uma voz poética falando de menopausa. Aqui os números

cíclicos e a lua novamente reaparecem, mas desta vez, Alfonsina Storni lhes dá uma conotação negativa:

*A la Mujer los números miraron Y dejáronle  
un cofre en su regazo:  
Y vio salir de aquél un río rojo Que daba  
vuelta en espiral al mundo.*

*Extraños signos, casi indescifrables,  
Sombreaban sus riberas, y la luna  
Siniestramente dibujada en ellos, Ordenaba  
los tiempos de marea.*

*Por sus crecidas Ella fue creadora Y los  
números fríos revelados  
En tibias caras de espantados ojos.*

*Un día de su seno huyóse el río Y su isla  
florecida de hombres  
Quedó desierta y vio crecer el viento.  
(p. 405)*

Ao contrário do poema anterior, *Tiempo de esterilidad* não é escrito em primeira pessoa, conferindo ao poema um caráter de experiência feminina coletiva em relação à menopausa. Todos os verbos do poema estão conjugados no passado, criando um tom depressivo para este momento da vida de toda mulher. É o passado, então, o paraíso perdido onde a fertilidade abundava. O período fértil ligava a mulher ao mundo, transformando-a em um instrumento gerador de homens. As luas com seus números frios passaram e transformaram o ventre fecundo em um espaço de-

serto e frio. O esvaziamento do ventre tira tudo da mulher, como afirma Janice Titiev em *Women's language in poems by Alfonsina Storni*:

*The last line of "Tiempo" presents the sudden emptiness in a similar landscape created by the flight of the river and loss of fertility. Not only the potential children, but everything else too is gone. The woman is not only inactive in the final stanza, but after the possessive in the penultimate line, she is completely replaced as subject by the capacity, or lack of it, to become pregnant. (TITIEV, 1990:236)*

Esta visão negativa da menopausa era comum entre as mulheres contemporâneas de Alfonsina e das gerações subsequentes. Em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir relata detalhadamente este temor pelo fantasma da menopausa. Para a autora, o amadurecimento feminino a transforma em uma pessoa inativa, que perdeu sua função dentro da sociedade. Os filhos já foram gerados e criados, o lar está vazio, seu corpo delata todos os anos vividos e isto é interpretado como uma perda da feminilidade:

(...) a sociedade patriarcal deu a todas as funções femininas a figura de uma servidão; a mulher só escapa da escravidão no momento em que perde toda eficiência. Por volta dos cinquenta anos, está em plena posse de suas forças, sente-se rica de experiências; é mais ou menos nessa idade que o homem ascende

às mais altas posições, aos cargos mais importantes: quanto a ela, ei-la aposentada. Só lhe ensinaram a dedicar-se e ninguém reclama mais sua dedicação. Inútil, injustificada, contempla os longos anos sem promessa que lhe restam por viver e murmura: “Ninguém precisa de mim!” (BEAUVOIR, 1967: 351)

Em *Tiempo de esterilidad*, Alfonsina mostrou-se inovadora apenas em relação ao tema abordado, já que até então as experiências vivenciadas pelo corpo feminino encontravam-se silenciadas, muitas vezes pela falta de conhecimento da própria mulher em relação a sua fisiologia. Esta visão negativa da maturidade feminina só será alterada a partir da década de 1970, quando escritoras passam a encarar o tema como algo positivo. A feminilidade não é mais sinônimo de componentes fisiológicos, mas algo que se constrói ao longo dos anos, permitindo-se gozar a vida. No ano de 1998, a escritora nicaraguense Gioconda Belli publicou o livro *Apogeo*, onde o tema principal é a menopausa. Todos os poemas reforçam que é na maturidade que a mulher atinge o ápice de sua vida, quando o corpo é reflexo das experiências vividas, embora tenha perdido o vigor da juventude. Seria muito pedir que Alfonsina Storni tivesse esta mesma visão, já que viveu em uma sociedade que jogava ao ostracismo mulheres que tinham ânsias de libertar-se. Mas, enquanto esta fase, que na opinião da autora era negativa, não chega, Alfonsina pediu que homens

e mulheres aproveitassem o amor e os prazeres sexuais sem se deixarem podar pela sociedade burguesa cristã, como em *Hombre Pequeñito*:

*Hombre pequeñito, hombre pequeñito, suelta a tu canario que quiere volar... yo soy el canario, hombre pequeñito, déjame saltar.*

*Estuve en tu jaula, hombre pequeñito, hombre pequeñito que jaula me das.*

*Digo pequeñito porque no me entiendes, ni me entenderás.*

*Tampoco te entiendo, pero mientras tanto ábreme la jaula, que quiero escapar; hombre pequeñito, te amé media hora, no me pidas más.*

(p. 117)

Em uma atmosfera irônica, Alfonsina, ao comparar-se com um canário preso, reivindica a liberdade da mulher. Embora pesquisadoras como Janice Titiev afirmem que o poema expresse apenas um desejo feminino de libertar-se do claustro doméstico:

*Hombre Pequeñito is a depressing poem: it's the plea of a caged woman/bird to be set free, to be allowed to 'fly'. (...) Hombre Pequeñito doesn't really break any new ground as far as bringing women's unspoken experience to poetry. There is no freeing of silence experience: thematically the poem is essentially just a protest from an 'imprisoned' being. Everyone knew that this was the way things*

*were, whether or not they should be so, and that at least some women, sometimes, were unhappy with this situation.* (TITIEV, 1997: 311)

A liberdade que Alfonsina exige não se limita ao ambiente doméstico, vai mais além. Com o avançar do poema, ela reivindica liberdade para que homens e mulheres sejam libertos do relacionamento, quando neste não existe mais amor e desejo. Através da metáfora da jaula, Alfonsina mostra a realidade de vários amantes que continuam presos uns aos outros mesmo depois que o amor e o desejo se esvaíram. O homem aparece aqui como uma figura inferiorizada e medíocre pelo simples fato de querer levar adiante uma relação falida. Tal ideia nos dias de hoje se apresentam óbvias, mas numa sociedade no início do século XX, isso representava uma afronta ao modelo de união pregado pela sociedade burguesa católica. Além do mais ao afirmar que amou o seu homem por apenas meia hora e que depois disso deveria ser liberta, Alfonsina se mostra adepta do amor livre, ideal que estava longe de passar pela cabeça da maioria das suas contemporâneas.

Através de sua vertente erótica, Alfonsina Storni colocou diante do modelo ideal feminino uma nova maneira de se dizer mulher. Este eu-lírico que expôs seus desejos em público, enfraquecendo o que até então se acreditava ser próprio do gênero feminino. Alfonsina Storni faz parte do bloco fundacional

de escritoras que amorteceram o discurso patriarcal. Através de seus versos começou a enraizar na sociedade o combate à opressão, a desenvolver uma consciência coletiva na qual a mulher deveria libertar tudo o que em sua alma estava aprisionado durante séculos e mostrar para a sociedade o que era e o que realmente queria uma mulher.



## CONCLUSÃO

Nos versos de Alfonsina podemos encontrar um caminho que ajuda a encontrar a resposta para a pergunta feita em 1931 por Virginia Woolf e na década de 1940 por Simone de Beauvoir: o que é uma mulher? Ambas as escritoras afirmavam que ainda era impossível despir em verso e prosa o que seria uma mulher, pois faltava experiência e ainda havia um temor em relação ao sexo oposto que paralisava a mente feminina. Sobre tal fato, Virginia Woolf, em seu artigo *Killing the Angel of the house*, afirma:

Sua imaginação disparou. Buscou as lagoas, as profundezas, os lugares escuros onde cochila o maior peixe. E de repente, um estrondo. Uma explosão. Espuma e confusão. A imaginação havia se lançado contra algo duro. A garota foi despertada de seu sonho. Ela estava na verdade no estado de mais aguda e difícil aflição. Para falar sem meias palavras, ela tinha pensado em algo, algo sobre o corpo, sobre as paixões que para ela, como mulher,

não seria apropriado dizer. Os homens, sua razão dizia, ficariam chocados. A consciência do que os homens diriam de uma mulher que falasse a verdade sobre suas paixões havia a despertado do estado de inconsciência da artista. Ela não podia mais escrever. O transe tinha acabado. (WOOLF: 1997, 48)

Depois de nos debruçarmos sobre a obra de Alfonsina Storni, concluímos que esta aproveitou o momento de transformações proporcionadas pela modernidade para se instruir e utilizar seu talento literário para construir novas formas de subjetividade femininas. Vimos ao longo de nossa pesquisa que grande parte de sua obra voltou-se para a luta dos direitos da mulher, destoando dos versos de salão de suas demais companheiras de pena. Sua consciência não temeu a opinião masculina, seu transe não foi interrompido pelo medo da censura. O estalo chegou e ela deixou-se entrar no estado de inconsciência artístico e escrever sobre o corpo e suas paixões. Graças a sua coragem de não se autocensurar, Alfonsina ajuda a matar o estereótipo da mulher estátua e expõe os desejos do corpo feminino. Sua experiência poética mostrou às mulheres que estas independiam de um homem específico para timidamente extravasarem seus apelos hormonais.

Em vida, Alfonsina deixou-se entregar às sensações corporais, penetrou em sua carne e se fez dona de seu próprio corpo. Em poesia deixou trans-

parecer esta experiência íntima mostrando que uma mulher poderia flertar tranquilamente nas ruas, percorrer alcovas desconhecidas como os homens faziam, falar das experiências que mantinha com seu corpo tais como menopausa, métodos anticoncepcionais, fertilidade. Mas, para atingir tal patamar de liberdade, Alfonsina sabia que a mulher deveria se instruir, ter independência financeira e além de tudo libertar sua mente das regras patriarcais e cristãs que ao longo dos séculos construíram o feminino como elemento limitado.

No entanto, a questão de gênero é apenas um dos caminhos a serem percorridos na obra de Storni. Ficaram de fora desta pesquisa caminhos que nos levam à temática da morte, à presença do mar, um estudo mais aprofundado sobre suas crônicas de jornal e as peças de teatro. As crônicas de jornal foram usadas em alguns momentos apenas como suporte para a análise dos poemas, mas seu estudo merece uma atenção maior. Através de suas crônicas, podemos ler não apenas as alterações do universo feminino, mas da sociedade argentina como um todo. Suas crônicas são um retrato de uma sociedade afetada pela imigração, pela modernidade, pela abertura dos meios de propagação cultural. Através das crônicas de Alfonsina, podemos rastrear as novas identidades sociais e políticas que se formavam, a instabilidade da vida do imigrante dentro da sociedade e o surgimento de uma classe média e baixa alfabetizadas.

Através de uma linguagem irônica e bem-humorada, Alfonsina fez de suas crônicas um meio de despertar nestes segmentos da sociedade uma consciência mais ampla dos benefícios que começavam a chegar. Tentou alertar as massas para a busca de formas literárias mais cultas, para que soubessem se valer do benefício da alfabetização para se instruir e não para apenas consumir *literatura de kiosko*. Para a classe feminina, fez de suas crônicas uma forma de enxergar as mudanças que estavam acontecendo e convocar para uma luta de gênero. Todos estes temas são reforçados em sua obra teatral, onde encontramos um vasto campo ainda por ser explorado.

No que diz respeito a sua poesia, encontramos no último livro, *Mascarilla y trébol* um eu-lírico despido de suas lutas sociais, que outrora marcaram sua escritura. A temática é puramente subjetiva, a atmosfera depressiva, a morte uma saída e o mar uma obsessão. Marcada pelo câncer, Alfonsina Storni volta seu olhar para o que significaria a vida e suas ilusões. Esquecida pela crítica durante anos, este livro de Alfonsina merece um estudo especial por marcar a maturidade artística da poeta, tanto na maneira como expõe a temática quanto pela forma escolhida, antissoneto, como ela mesma batizou. Nos seus últimos poemas encontramos uma atitude extremamente pessimista diante da vida, que é um caminho que nos leva até a morte. Este caminho é descrito de maneira amarga, apagando qualquer ilusão que se possa criar em vida,

exorcizando suas dores, seus sonhos e medos. A vida nos leva ao abismo da morte e, de acordo com *Mascarilla y trébol*, com esta encontraremos o vazio. A vida eterna não existe, portanto, para a humanidade não há esperança nem em vida nem em morte.

Discriminada pela vanguarda por escrever em sonetos, discriminada pela crítica e pela sociedade por sua audácia, aceita por alguns por mera curiosidade, Alfonsina, por fim, acabou sendo o primeiro elemento dentro de uma genealogia de escritoras argentinas que trabalhariam principalmente na questão: o que é ser mulher? Através de seus versos começou a enraizar na sociedade uma ideologia de combate à opressão, a desenvolver uma consciência coletiva na qual a mulher deveria libertar tudo o que em sua alma estava aprisionado durante séculos e mostrar para a sociedade o que era e o que realmente queria uma mulher. Os versos eróticos de Alfonsina Storni contribuíram para que décadas depois várias mulheres tivessem a liberdade plena para escrever sobre suas experiências amorosas e sexuais, sem que uma coisa estivesse necessariamente interligada com a outra.

Infelizmente, vencida pelas dores do câncer, desiste de viver e no dia 25 de novembro de 1938, caminha na chuva até o *Club Argentino de Mujeres*, de onde se atira às ondas da praia de La Perla, sem ter presenciado algumas das conquistas femininas pelas quais tanto lutou.



## REFERÊNCIAS

AGUSTINI, Delmira. **Poesías Completas**. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1993.

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

ALTAMIRANO, Carlos. SARLO, Beatriz. **Ensayos Argentinos: de Sarmiento a la EVanguardia**. Buenos Aires: Ariel, 1997.

AMIGO, Roberto Bonada. **El lirismo erótico en Delmira Agustini**. 1979. Em <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=899025> Acesso: 1/07/2008.

ARLT, Roberto. **Los lanzallamas**. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005.

AUZA, Newton Tomás. **Periodismo y feminismo en la Argentina (1830 – 1930)**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação e a matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BAKHTIN, Mikail. **Cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: UNESP, 1998.

BARRANCOS, Dora. Inferioridad jurídica y encierros domésticos. In: GIL, Fernanda (Ed.) **Historia de las mujeres en la Argentina. Colonia y Siglo XIX**. Buenos Aires: Taurus, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1958.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo. Fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.

\_\_\_\_\_. **O segundo sexo. A Experiência vivida**. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1967.

BEN, Pablo. Cuerpos femeninos y cuerpos abyectos. La construcción anatómica de la feminidad en la medicina argentina. In: **Historia de las mujeres en la Argentina. Colonia y Siglo XIX**. Buenos Aires:Taurus, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

BENTON, Gabriele Von Munk. **Recurring Themes in Alfonsina Storni's Poetry**. In *Hispania*, Baltimore, vol. 33, nº2, p.151-163, 1950.

BUTLER, Judith. Actos performativos y constitución de género. In: CASE, Sue-Ellen (Ed.) **Performing feminisms: feminist critical theory and theatre**. New York: Johns Hopikings University Press, 1990.

DELGADO, Josefina. **Alfonsina Storni, una biografía esencial**. Buenos Aires: Planeta Singular, 2001.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Florbela e Louise: entre o amor e a palavra. In: PAIVA, José R. (Ed). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

FISHBURN, Evelyn. Alfonsina Storni: A feminist reading of her poetry. In: HART, L. (Ed.) **Feminist reading on Spanish and Latin American literature**. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1991.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade**. Vol.1. São Paulo: Graal, 2007.

FURNESS, Edna Lue. **A Woman and the world**. In *Western Humanities Review*. Salt Lake City. Vol. 11, n°1, 1957, p.96 - 98.

GALÀN, A. GLIEMMO, G. **La otra Alfonsina**. Buenos Aires: Aquilar, 2002.

GIRONDO, Oliveiro. **Manifiesto de Martín Fierro**. 1924. In: [http://www.library.nd.edu/rarebooks/collections/rarebooks/hispanic/southern\\_cone/girondo/martin\\_fierroshtml](http://www.library.nd.edu/rarebooks/collections/rarebooks/hispanic/southern_cone/girondo/martin_fierroshtml). Acessado em: 5/5/2008.

\_\_\_\_\_. **Veinte poemas para ser leídos em el tranvía / Calcomanías**. Buenos Aires: Losada, 1968.

GOUGES, Olympe. **Declaração dos direitos da mulher e da cidadã**. 1791. In: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/viewFile/911/10852> Acessado em: 02/07/2008.

GRAMMÁTICO, Karin. Obreras, prostitutas y mal venéreo. Un Estado en busca de la profilaxis. In: GIL, Fernanda (Ed). **Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX**. Buenos Aires: Taurus, 2000.

HUMM, Maggie. **Modern Feminisms. Political, Literary. Cultural**. New York: Columbia University Press, 1992.

HUTCHEON, Linda. **Irony, nostalgia and postmodernism**. 1998. In: <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html> Acessado em: 03/09/2008.

KIRKPATRICK, Gwen. The creation of Alfonsina Storni. In: AGOSÌ, Marjorie. **A dream of light and shadow: portraits of latin american women writers**. Albuquerque: University of New Mexico, 1995.

LANGE, Norah. **Cadernos de Infância**. Instituto São Paulo: Progresso Editorial, 1947.

\_\_\_\_\_. **Obras Completa**, Vol. I. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2005.

LOBATO, Mirta Zaida. Lenguaje laboral y de género. Primera mitad del siglo XX. In: GIL, Fernanda (Ed). **Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX**. Buenos Aires: Taurus, 2000.

JULIEN, Nadia. **Dicionário Rideel de mitologia**. São Paulo: Editora Rideel, 2005.

MANGONE, Carlos. *La Republica Radical: Entre Crítica y el Mundo*. In: VIÑAS, Davi. (Ed). **Historia Social de la literatura argentina – Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916 – 1930)**. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1989.

MANSIELLO, Francine. **Entre civilización y barbarie. Mujeres y cultura literaria en la Argentina moderna**. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

MOI, Toril. **Feminist Literary Theory**. London: Routledge, Taylor and France Group, 2002.

MUSCHIETTI, Delfina. Prólogo. In: STORNI, Alfonsina. **Obras: poesia, ensayo, periodismo, teatro**. Buenos Aires: Losada, 1999.

\_\_\_\_\_. **Mujeres: Feminismo y Literatura**. In: VIÑAS, Davi. **Historia Social de la literatura argentina – Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916 – 1930)**. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1989.

NARI, María Alejandra. **Maternidad, política y feminismo**. In: GIL, Fernanda. (Ed) **Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX**. Buenos Aires: Taurus, 2000.

NEWTON, Lily Sosa. **Las Argentinas de ayer a hoy**. Buenos Aires: Zanetti, 1967.

NUNES, Zilma Gesser. **As mulheres de Lesbos nas mãos de Catulo**. s/d In:

<http://www.latim.ufsc.br/Mulheres%20de%20Lesbos.html>. Acessado em 23/09/2008.

OCAMPO, Victoria. **Palabras Francesas**. 1931. In: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/> Acessado em 10/03/2008.

\_\_\_\_\_. **Autobiografía, I, II e III.** Buenos Aires: Ediciones Fundación Ocampo, 2005.

OLIVEIRA, Ana Paula. **O sujeito poético do desejo: Uma leitura da poesia de Gilka Machado.** Florianópolis: UFSC, 2002.

OVIDIO. **A arte de amar.** São Paulo: L&PM Editores, 2000.

PAES, João Paulo. **Poesia Erótica em tradução.** São Paulo: Círculo do livro: São Paulo, 1992.

PAZ, Octavio. Los hijos del limo. In **Obras Completas I.** Ciudad de México:Fondo de Cultura,1999.

PHILLIPS, Rachel. **Alfonsina Storni: from poetess to poet.** London: Tamesis Books, 1975.

PLEITZ, Tania. **Alfonsina Storni: mi casa es el mar.** Madrid: Espasa, 2003.

PIZARRO, Ana. Vanguardia y modernidad en el discurso cultural. In: PIZARRO, Ana. (Ed). **América Latina, palabra, literatura e cultura. vol. 3.** Campinas: Editora UNICAMP, 1995.

ROMO, María del Rocio. **El placer de la palabra o la palabra del placer.** *Revista de estudios literarios.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, n.22, 2002. p. 20-35.

ROSENBAUM, Sidonia Carmen. **Modern Woman Poetas of Spanish America.** New York:Hispanic Institute, 1945.

SANT'ANNA, Affonso R. **Canibalismo amoroso.** Rio de Janeiro: Rocco,1993.

SALOMONE, Alicia. **Alfonsina Storni: Mujeres, modernidad y literatura.** Buenos Aires: Corregidor, 2006.

SARLO, Beatriz. **Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

\_\_\_\_\_. **El Imperio de Los Sentimientos**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.

\_\_\_\_\_. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Ariel, 1995.

SCHREINER, Olive. **Women and labour**. Johannesburgo: Tutis Publishing, 1911.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardia e Cosmopolitismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

STANTON, Susan. Anthony, Susan B. **Declaration of Sentiments at Seneca Falls Convention**. 1848 In: [http://womenshistory.about.com/od/suffrage1848/a/seneca\\_declaratn.htm](http://womenshistory.about.com/od/suffrage1848/a/seneca_declaratn.htm) Acessado em: 29/07/2008.

STORNI, Alfonsina. **Obras: poesía. Tomo I**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999

\_\_\_\_\_. **Obras: ensayo, periodismo, teatro. Tomo II**. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002.

TITIEV, Janice G. **Alfonsina Storni: In and Out of the canon**. Monographic Review, Lubbock, vol XIII, p. 30-36, 1997.

\_\_\_\_\_. **Alfonsina Storni's Poemas de amor: submissive woman. Liberated Poet**. In: Journal of Spanish Studies. Ithaca, Vol. 8, n 3, p.50-65, Winter, 1980.

\_\_\_\_\_. **The poetry of dying in Alfonsina Storni's last book**. In: Hispania, Baltimore, vol. 68, p. 23-34, September, 1985.

\_\_\_\_\_. **Women's language in two poems by Alfonsina Storni**. In: Monographic Review, Lubbock, vol. VI, p.30-39, 1990.

VASSALLO, Alejandra. Entre el conflicto y la negociación. Los feminismos argentinos en los inicios del Consejo Nacional de Mujeres, 1990-1910. In: GIL, Fernanda (Ed). **Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX.** Buenos Aires: Taurus, 2000.

VERANI, Hugo. Estrategias de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (Ed.) **América Latina, palavra, literatura e cultura. vol. 3.** Campinas: Editora UNICAMP, 1995.

WILLIAMS-OLIVEIRA, María Rosa. Feminine Voices in Exile. In: TEMMA BERG, A. (Ed.) **Engendering the word: feminist essays in psychosexual poetics.** Chicago: University of Illinois Press, 1989.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **A vindication of the rights of woman.** London: Penguin Books, 2004.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

YURKIEVICH, Saúl. Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad. In PIZARRO, Ana (Ed). **América Latina, palavra, literatura e cultura. vol. 3.** Campinas: Editora UNICAMP, 1995.



*Título* Reescrever a mulher:  
Alfonsina Storni e a experiência feminina  
na vanguarda portenha

*Autoria* Karine Rocha

*Capa e Projeto Gráfico* Ildembergue Leite

*Revisão de Texto* Alan Leal

*Formato* 13 x 20 cm

*Tipografia* Sabon (textos)

Caviar Dreams (títulos)





ISBN 978-85-415-0830-8



9 788541 508308