

Alfonsina Storni e Horacio Quiroga

SERGIO MICELI

RESUMO

O artigo analisa as trajetórias biográfico-literárias de Alfonsina Storni (1892-1938) e Horacio Quiroga (1878-1937) e a maneira como suas respectivas obras se moldaram às exigências e às oportunidades de trabalho na imprensa e nas revistas de variedades, conferindo uma feição inovadora a gêneros consagrados por meio de linguagens ajustadas às preferências do público emergente e aos moldes imperativos da mídia impressa. *Outsiders* para o meio literário argentino canônico, responderam aos intentos de desqualificação com recursos políticos e literários ao seu alcance, juntando a excelência de letrados profissionais à entonação candente do pesadelo privado.

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura argentina; indústria cultural; Alfonsina Storni; Horacio Quiroga.*

ABSTRACT

The article analyses the literary-biographical trajectories of Alfonsina Storni (1892-1938) and Horacio Quiroga (1878-1937) and the way they adjusted their work to the demands and opportunities of press media and popular magazines, conferring an innovative character to established genres by means of an adjustment of the literary language to the preferences of an emerging public. *Outsiders* on the eyes of the Argentine literary elite, they responded to the intents of disqualification with the political and literary resources at their disposal, combining the excellence of professional literates to the intense intonations of private nightmares.

KEYWORDS: *Argentine literature; culture industry; Alfonsina Storni; Horacio Quiroga.*

Voy a dormir

Dientes de flores, cofia de rocío,
manos de hierbas, tú, nodriza fina,
tenme prestas las sábanas terrosas
y el edredón de musgos encardados.

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.
Ponme una lámpara a la cabecera;
una constelación; la que te guste;
todas son buenas; bájala un poquito.

Déjame sola: oyes romper los brotes...
te acuna un pie celeste desde arriba
y un pájaro te traza unos compases

para que olvides... Gracias. Ah, un encargo:
si él llama nuevamente por teléfono
le dices que no insista, que he salido...

Alfonsina Storni, *La Nación*, 26 de outubro de 1938.

Alfonsina Storni (1892-1938) e Horacio Quiroga (1878-1937) são escritores profissionais emblemáticos do campo literário argentino, nas três primeiras décadas do século XX, numa conjuntura em que o ofício letrado respondia às necessidades de uma fervilhante indústria cultural de impressos. Prensados entre o rechaço movido pelos líderes da vanguarda *martinferrista* e a adulação concedida pelos periódicos de ampla tiragem, eles deram feição inovadora a gêneros canônicos por meio de linguagens ajustadas às preferências do público emergente e aos moldes imperativos da mídia impressa. *Outsiders* aos olhos de Borges e congêneres; ícones de uma pujante indústria cultural que se espalhava em variados gêneros e formatos expressivos. Embora tivessem se amoldado às oportunidades de trabalho na imprensa e nas revistas de variedades — a coqueluche do mercado de publicações destinadas à massa de leitores de origem imigrante —, acolheram tais apelos com o bagaço de vidas atormentadas. A repercussão comercial e artística dessa desova literária heterodoxa incomodou os baluartes da vanguarda portenha que, em inúmeras ocasiões, não hesitaram em depreciar o valor de temíveis concorrentes. Na pele de forasteiros recém-integrados à cena portenha, eles responderam aos intentos de desqualificação com recursos políticos e literários ao seu alcance, juntando a excelência de letrados profissionais à entonação candente do pesadelo privado.

Meu interesse por Alfonsina e Quiroga tem a ver com a condição de escritores menores a que foram relegados por longo tempo pela história e pela crítica literária, numa conjuntura de expansão da indústria cultural de que se tornaram baluartes. A condição marginal favorece a visada do campo literário em gestação pelo flanco de voz dos ilegítimos, pela balança de experiências dissonantes, pela bainha de méritos estéticos denegados. Pretendo, de um lado, esmiuçar as condições que viabilizaram a legitimação contestada de heróis culturais em colisão com o *establishment* dito inovador e, de outro, evidenciar de que modos essas trajetórias acidentadas suprimiram a matéria-prima vazada em artefatos literários reticentes aos parâmetros vigentes. Alfonsina e Quiroga foram inovadores sem o saber, dando voz a vivências chocantes em relação ao imaginário romântico-nacionalista da elite *criolla*.

O itinerário insólito dessa parilha de escritores permite rastrear o vínculo entre o sofrimento de perdas sucessivas — de lastro material, de afetos, de parceiros, de reconhecimento — e um projeto literário imerso

[1] Ver Brignole, Alberto J. e Delgado, José María. *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideo, 1939; Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1959 (cronologia por Oscar Masotta e Jorge R. Laforgue; bibliografia por Horacio Jorge Becco); Orgambide, Pedro. *Horacio Quiroga. El hombre y la obra*. Buenos Aires, 1954; Monegal, Emir Rodríguez. *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967; *El desterrado, vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Losada, 1968; Estrada, Ezequiel Martínez. *El Hermano Quiroga*. Montevideo, 1957; Sarlo, Beatriz. "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica". In: *La imaginación técnica, sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992, pp. 21-42; Avaro, Nora. "El relato de la 'vida intensa' en los 'cuentos de monte' de Horacio Quiroga". In: Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6; "El imperio realista". Gramuglio, María Teresa (org.). Buenos Aires: Emecé Editores, 2002, pp. 179-200; Martínez Carlos Dámaso. "Horacio Quiroga: la búsqueda de una escritura". In: Viñas, David (dir.). *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Páridiso: Fundación Crónica General, 2006, pp. 192-9; Tarcus, Horacio (ed.). *Cartas de una hermandad: Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*. Buenos Aires: Emecé, 2009; Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*, edição crítica. Napoleón Bascino Ponce de León e Jorge Laforgue (orgs.), coleção Archivos, 2ª ed., 1996.

em idiosincrasias temáticas e linguagens destoantes. Alfonsina levou ao paroxismo o acerto de contas da mulher pobre e desprotegida com o desgosto amoroso que enfrentou com fibra e valentia. Quiroga, por sua vez, erigiu aos trancos um universo ficcional inquietante no qual buscou decantar a enfiada de lutos vividos em registro de culpa e expiação.

No início dos anos de 1920, eles se tornaram amigos íntimos, amantes, em convívio num círculo de artistas, letrados e editores; liam e comentavam o que escreviam, discutiam projetos, trocavam livros, ideias, desgostos; nos últimos anos de vida, ficaram gravemente doentes na mesma época. O suicídio dele dilacerou Alfonsina, mas, quem sabe, desbastou a resistência que ainda a impedia de ousar fazer o mesmo. O fato de ambos terem sido vitimados pelo câncer, então incurável, apressou a decisão autoral do aniquilamento. Foram sujeitos apaixonados que não se deixaram abater, desde os desenganos da juventude até o desfecho do drama. A exemplo de tantos artistas e escritores contemporâneos, a vida e a obra de Alfonsina e de Quiroga se mesclam num sorvedouro intragável em que circunstâncias externas, sentidas por eles como sendo em parte de sua responsabilidade, modelaram a redenção como projeto literário e sublimação.

Não obstante, em virtude das exigências prementes em que sucedeu a concretização das veleidades literárias de ambos, a indústria cultural jogou papel decisivo nessa partida. Assim como tiveram de se curvar às demandas compulsórias que lhes faziam os veículos em que trabalhavam, souberam sujeitar os materiais de divulgação a seu respeito aos lances promocionais que foram lhes garantindo a cotação de celebridades. Atendiam à agenda do momento, nas crônicas e intervenções na imprensa; aprenderam a se valer da mídia para amplificar a presença na cena cultural e espicaçar a curiosidade pelos seus feitos orais e por escrito. A declamação, por exemplo, prática em grande voga, proporcionou a Alfonsina chaves de composição, oportunidades de franqueza confessional e o expediente quase infalível de sedução performativa. As exigências temáticas e estilísticas postas pela indústria cultural se revelaram tão ou até mais decisivas do que as injunções derivadas das origens de classe. Dito de outro modo, o eco classista reverberou, acintosamente, mediado pelas engrenagens engessadas da mídia. A jovem provinciana sem recursos e o herdeiro periclitante tiveram de calibrar os tóxicos aptos a modelar o ímpeto criativo palatável ao gosto da freguesia sem *pedigree*.

VIDAS DE ROMANCE

Horacio Silvestre Quiroga era o quarto filho de Prudencio Quiroga, homem de posses e detentor do cargo honorário de vice-cônsul argentino, na cidade uruguaia de Salto, onde vivia a família¹. Quando

Horacio tinha um ano, o pai disparou o tiro que o matou, não se sabe se de modo deliberado. Presenciou outro drama aos dezoito anos: o padraсто, mesmo imobilizado por um derrame, suicida-se com um tiro de escopeta na cara, deflagrado pelos dedos do único pé ainda ágil.

Em 1898, Quiroga e o amigo (e futuro biógrafo do escritor) Brignole fazem a primeira visita ao poeta Leopoldo Lugones, em Buenos Aires, dando início à amizade duradoura que pesaria em seu futuro pessoal e profissional. Entre março e junho de 1900, o jovem Quiroga viajou pela Europa, tendo redigido um diário dessa estada atribulada². Em 1901, seus irmãos Pastora e Prudencio falecem de febre tifoide, no Chaco argentino.

De volta a Montevidéu, vive por um tempo em companhia de amigos, aos quais se junta o primo de um deles, Federico Ferrando; fundam uma agremiação literária, experimentam drogas (haxixe); datam do período os primeiros escritos. Em 1902, sucedeu o segundo evento trágico que reaprumou tudo. Ao examinar um fuzil em casa de um amigo, Quiroga mata sem querer Federico Ferrando; é preso, mas logo posto em liberdade, por conta da rede de apoio; deixa o país e se hospeda em casa da irmã mais velha, em Buenos Aires. A sequência de desastres vai obrigá-lo a mudar planos e viabilizá-los com o remanescente da herança paterna.

Em 1903, convidado por Lugones, integrou a expedição de estudos subvencionada pelo Ministério da Educação Pública, liderada pelo mestre, às ruínas jesuíticas de San Ignacio, em Misiones. A viagem motivou a virada no sentido da existência. Tendo adotado a cidadania argentina, a que tinha direito pela ascendência paterna, radica-se em Buenos Aires. Já em 1904, entusiasmado pelo sonho de se embrenhar na selva, gasta o legado ao instalar-se na região do Chaco, em sítio afastado, a sete léguas da capital regional. Começa a construir o rancho; planta dez hectares cuja colheita é dizimada pela seca; ao longo de dois anos, escreve alguns contos. As empreitadas econômicas malsucedidas, os inventos abortados e o resguardo literário foram, desde o começo, os suportes contraditórios dessa aventura em terra inóspita. Difícil deslindar por que razões ele equacionou assim o esquadro de sobrevivência.

Estavam lançadas as sementes do projeto existencial, norteado pelo engate entre lides manuais e intelectuais, exposto às intempéries e catástrofes, vividas como experimentos probatórios. O fracasso econômico não liquidou o desígnio de dar continuidade a esse estilo de vida alternativo, a criar do zero “um mundo completo e ordenado a sua medida”³. Em outubro de 1905, vende a propriedade no Chaco e passa a dividir o apartamento, em Buenos Aires, com Brignole, recém-doutorado na Europa. Era o começo do envolvimento na vida literária: frequenta os cafés e as reuniões nas casas de Lugones e de

[2] Quiroga, Horacio. *Diario de viaje a París*. Introdução e notas de Emir Rodríguez Monegal. Montevidéu: Número, 1950; *Diario y correspondência*. Buenos Aires: Losada, vol. V/ Obras, 2007. Quiroga passou fome e necessidades em Paris, tendo de emprestar dinheiro para retornar ao Uruguai. Voltou magro, envelhecido e com a barba que adotou para toda a vida. Existem muitas versões enfeitadas acerca dessa estada parisiense, nenhuma delas tão reveladora como o diário redescoberto em 1949.

[3] Monegal, Emir Rodríguez. *El desterrado ...*, op. cit., p. 89.

[4] Ver Capdevilla, Arturo. *Epoca, dolor y obra de la poetisa Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Centurion, 1948; Roxlo, Conrado Nalé e Mármol, Blanca. *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964; Andreola, Carlos Alberto. *Alfonsina Storni, vida-talento-soledad*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1976; Delgado, Josefina. *Alfonsina Storni, una biografía*. Buenos Aires: Planeta, 1990; Paz, Julieta Gómez. *Leyendo a Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Vinciguerra, 1992; Galán, Ana Silvia e Gliemmo, Graciela. *La otra Alfonsina*. Buenos Aires: Aguilar, 2002; Pleitez, Tania. *Alfonsina Storni, mi casa es el mar*. Madrid: Espasa Calpe, 2003; Muschiatti, Delfina. "Mujeres: feminismo y literatura". In: Viñas David. *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, op. cit., pp. 111-36; Storni, Alfonsina. *Obras/Poesía*, tomo I. Prefácio e organização de Delfina Muschiatti. Buenos Aires: Losada, 1999; *Obras/Prosa: narraciones, periodismo, ensayo, teatro*, tomo II. Prefácio e organização de Delfina Muschiatti. Buenos Aires: Losada, 2002.

Gálvez; colabora em periódicos, *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Atlántida*, *Nosotros*, *Papely Tinta*. O único livro dessa mexida, *El crimen del otro* (1904), enfeixa narrativas modernistas, calcadas em procedimentos e temáticas inspirados em Edgard Allan Poe.

Alfonsina Carolina Storni nasceu na localidade de Sala-Capriasca, na Suíça italiana, para onde a família havia se refugiado no intuito de curar a depressão e o alcoolismo do pai⁴. Ela era a quarta filha, concebida apesar do estremecimento conjugal, em meio a sinais iminentes de derrocada material no âmbito doméstico. Entre fins da década de 1870 e 1883, os irmãos Storni, procedentes de Gênova — por ordem de idade, Ángel, Pablo, Antonio e Alfonso, o último o progenitor da escritora —, foram se estabelecendo na cidade argentina de San Juan, a mais de mil quilômetros da capital, em província afastada cuja incorporação à ferrovia andina ocorreria apenas em 1885. Os Storni prosperaram depressa com os lucros auferidos em diversos negócios: fábricas de soda e de cerveja; construtora; mina de prata; serviços de intermediação financeira (usurários). Os irmãos mais velhos nasceram nos anos de bonança familiar, por volta do biênio 1887-8; logo em seguida, a saúde abalada do pai motivara a temporada na cidade suíça de onde provinha o clã.

Alfonsina tinha quatro anos ao regressar à Argentina, em companhia da mãe, três anos após a volta do pai, que viera cuidar de sua parte na divisão do patrimônio familiar. Embora tenha recebido o feminino do nome paterno, decerto um consolo que fizesse o pai recobrar ânimo, fora deixada com a mãe em situação de abandono. O falecimento do tio Antonio (1895) havia desencadeado rixas em torno do inventário, quando os irmãos Storni tinham se endividado pela compra de máquinas e imóveis. A crise econômica familiar se intensifica entre 1896 e 1900, ano em que os pais se mudam para Rosario em busca de alento financeiro e respiro profissional. Na chegada, Alfonsina frequenta um colégio prestigioso de freiras, mas tem de interromper os estudos com a falência do pai. Só voltaria à escola sete anos depois.

Valendo-se do pouco que sobrara, o pai investe em empreitadas comerciais: um café próximo à estação ferroviária; outro botequim com boliche. Com dez anos, Alfonsina lavava pratos, servia as mesas, em situação de penúria e humilhação. Nada deu certo. A família passa a depender dos trabalhos esporádicos da mãe: aulas particulares, emprego operário, balconista. O pai se afunda em desespero. Desde mocinhas, Alfonsina e a irmã ajudam nas despesas como vendedoras em lojas de modas. A morte do pai (1906) encerra o ciclo de descenso sem bússola.

Passados dois anos, a mãe se casa com um contador ativo em Rosario, também imigrante de origem italiana. O aperto material acaba em despejo, a família se transfere para Santa Fé, onde a mãe reabre sua escola com a ajuda de Alfonsina. Passara da condição de menina

protegida à de prestadora de serviços. Havia perdido o pai, o prestígio familiar, o conforto, o acesso à educação, fora obrigada, de repente, a improvisar-se como peça de reposição na divisão do trabalho doméstico. A penosa aprendizagem de desclassificação, de desmoralização, de destituição, será o insumo vibrante do trabalho poético.

Ao longo de 1908, desejosa de se livrar do confinamento familiar, Alfonsina se junta a uma companhia de teatro em giro pelas províncias. Após trabalhar como zeladora escolar, ela regressa a Rosario, em 1911, e retoma os estudos para a carreira docente na Escola Elementar. Nessa fase penosa de conclusão do curso normal, prestes a ingressar no mundo adulto, Alfonsina se enamora de um homem casado, jornalista e político conhecido na cidade. Grávida, relegada e decidida a ter o filho, ela viaja em definitivo para Buenos Aires, com apenas dezenove anos. Não tinha emprego nem relações, nenhum pecúlio, somente o diploma.

Ao contrário das privilegiadas contemporâneas de ofício — Delfina Bunge de Gálvez, Nydia Lamarque, Norah Lange, Victoria Ocampo —, a normalista interiorana tinha apenas a escolaridade adquirida com tropeços no curso normal. Era um trunfo modesto se comparado ao cabedal requintado das escritoras pertencentes à elite portenha, acostumadas a viagens ao exterior, fluentes em francês, cujas famílias cosmopolitas residiam na capital, protegidas pela parentela, pelo casamento e pela generosidade condescendente dos mentores letrados. O saldo dessa desigualdade era a injunção inarredável: Alfonsina tirava o sustento do trabalho intelectual.

Na fase de adaptação na capital do país, prestou diversos serviços: caixeira em farmácia, em loja de departamentos; datilógrafa e redatora de anúncios em importadora. Aos vinte e seis anos, assina uma coluna fixa na revista *La Nota*, divulga uma novela no semanário *Mundo Argentino* e, mais importante, faz a estreia poética, *La inquietud del rosal*⁵. Nos anos subsequentes, reparte o tempo entre o trabalho docente e a atividade literária. A recepção crítica favorável e o relativo sucesso de público da coletânea ampliaram o círculo de sociabilidade. Aproximou-se do grupo de letrados da revista *Nosotros* — onde divulga poemas —, do qual participam alguns dos melhores amigos: Roberto Giusti, Alfredo Bianchi, Horacio Quiroga, Arturo Capdevilla, Manuel Gálvez, Fernández Moreno. Os livros seguintes — *El dulce daño* (1918)⁶, *Irremediavelmente...* (1919)⁷ e *Languidez* (1920)⁸ — foram publicados com chancela da Cooperativa Editorial Ltda. de Buenos Aires, da qual eram acionistas Gálvez, Quiroga, Benito Lynch e a própria Alfonsina, os três últimos como minoritários. Nessa altura, passa a frequentar as reuniões na residência-ateliê do jovem aquarelista Emilio Centurión, onde se reúnem artistas e escritores do que seria designado grupo Anaconda. Por seu intermédio, diversifica o rol de periódicos em que trabalha —

[5] Storni, Alfonsina. *La inquietud del rosal*. Buenos Aires: Juan Roldán, 1916. Edição de 500 exemplares custeados pela autora, tendo merecido resenha na revista *Nosotros*.

[6] Storni, Alfonsina. *El dulce daño*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial Buenos Aires, 1918. Edição patrocinada por Manuel Gálvez; segunda edição em 1920.

[7] Storni, Alfonsina. *Irremediablemente...* Buenos Aires: Cooperativa Editorial Buenos Aires. Também editado por Gálvez; segunda edição em 1920.

[8] Storni, Alfonsina. *Languidez*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial Buenos Aires, 1920. Edição que logo se esgotou, outra vez bancada por Gálvez; recebeu o Primeiro Prêmio Municipal de Poesia. Nesse ano, publica-se, em Buenos Aires (Imprensa Cappellano), um volume de suas poesias em italiano.

Caras y Caretas, Babel — e assume coluna fixa no suplemento de artes e letras do diário *La Nación*.

Tais coordenadas permitem reconstruir o mercado de oportunidades que conecta esses letrados à indústria cultural nascente, universo de sociabilidade no interior do qual toma feição o trabalho literário e jornalístico de Alfonsina. Ela afia o repertório expressivo ao lidar, ao mesmo tempo, com formatos *sui generis*: versos rimados e melodiosos, para leitura dramática em recitais de declamação; crônicas em linguagem desempenada que abordam assuntos de interesse de um público bastante heterogêneo. A despeito do encaixe em tradições distintas, tais modalidades textuais dialogavam entre si, inclusive por conta da superposição de audiência.

CELEBRIDADES LITERÁRIAS

As colunas de Alfonsina Storni em *La Nota* e em *La Nación* abordam os tópicos candentes da agenda feminista da época e discutem os impasses então enfrentados pelas relações de gênero, no âmbito doméstico, no mundo do trabalho, na vida amorosa e no espaço político⁹. A força persuasiva de Alfonsina se apoia em materiais autobiográficos e no recurso contumaz aos *faits divers*, às manchetes do noticiário, à cobertura do cotidiano.

A revista *La Nota*, editada em Buenos Aires entre 1915 e 1921, era um periódico desprezioso de divulgação cultural, em que intelectuais de renome escreviam sobre literatura, política internacional, faziam esboços biográficos, e onde inseriam poesias, contos e fragmentos de novelas prestes a sair em livro¹⁰. A revista, com certo viés semi-intelectual, teria surgido como resposta pacifista às pretensões expansionistas da Alemanha. Havia empenho em cultivar a conversa com o leitor, cujas cartas e artigos reativos a matérias publicadas encontravam espaço garantido.

Alfonsina foi convidada a colaborar na página de assuntos femininos, em coluna fixa intitulada “Feminidades” ou “Vida feminina”, entre março e novembro de 1919. Antes disso, ela já se fazia presente com poemas, escritos em prosa e aforismos, mantidos em paralelo à coluna. O ano de 1919 assinalou inflexão importante do envolvimento de Alfonsina na cena cultural portenha. Ela havia publicado o terceiro livro de poemas, *Irremediavelmente...*, de enorme impacto na crítica e na imprensa; continuava contribuindo em inúmeros periódicos; já se tornara autora premiada; circulava em painéis literários e se ligou ao pessoal do Partido Socialista; dava recitais de poesia com regularidade. O convite para assumir a coluna, fazendo jus à remuneração, atestava o *status* já alcançado e lhe trazia segurança profissional e financeira.

[9] Ver Diz, Tania. *Alfonsina periodista, ironia y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)*. Buenos Aires: Libros Del Rojas/Universidad de Buenos Aires, 2006.

[10] Storni, Alfonsina. *Obras/Prosa*, op. cit., pp. 801-96.

As crônicas em *La Nota* reuniam textos em defesa da agenda feminista da época, escritos de feitio autobiográfico assinados por supostas leitoras e artigos anedóticos em torno de situações da vida cotidiana. Uma crônica instigante — “La carta ao Padre Eterno” — enseja insólita declaração de pertencimento. Alfonsina frisa a condição de mulher pobre e os efeitos disso sobre as perspectivas de vida, em meio a cortantes alusões a diferenças de classe. Lamenta a dificuldade em pronunciar línguas estrangeiras; se insurge contra doutrinas intelectuais justificadoras da pobreza; evidencia a proximidade entre as imagens suntuosas de Deus e a indumentária dos ricos; queixa-se de não possuir agasalhos adequados ao inverno.

Sustenta a defesa entusiástica e incondicional do programa feminista, buscando infundir veracidade ao texto pelo apelo à ironia, ao subentendido, ao lugar-comum que incomoda, ao clichê que converte uma personagem ou uma cena em objeto de ridículo. Poder-se-á resumir o cerne temático dessa provocação ao exame sarcástico e por vezes cruel de estereótipos do ideal feminino. As crônicas alternam assuntos genéricos — o casamento, o adultério, o divórcio, nem sempre nessa ordem — a figuras de homens e mulheres no desempenho de papéis nessas modalidades de contrato. As noivas, os maridos, a mulher balofa, a esposa traída, suportes críveis de ilusão e decepção amorosa. A cronista se vale amiúde de aportes autobiográficos — a mãe solteira sem direitos legais, o filho desprovido de pensão paterna, a mulher repudiada pelos homens — de modo a salientar o tônus de verdade das tomadas de posição.

Entre abril de 1920 e julho de 1921, Alfonsina foi responsável pela coluna “Bocetos femininos” no jornal *La Nación*, um dos portentos da imprensa argentina¹¹. Em vez de seção feminina integrada aos cadernos do jornal, a coluna faz parte do suplemento dominical em página dupla consagrada à “mulher moderna”. A colunista adotou o pseudônimo masculino Tao Lao, autor de um clássico da filosofia chinesa, cuja tradução em espanhol fora publicada em 1916, com sucesso retumbante junto à inteligência. Tal escolha configurou uma voz autoral apaziguada, o duplo do ancião oriental sem dogmatismo, narrador tolerante, magnânimo e isento de viés sexual. A rigor, por se tratar de personagem dotado de qualidades e inclinações bastante distintas das de Alfonsina, Tao Lao constitui de fato um heterônimo.

As crônicas veiculadas em *La Nación* atingiram um público feminino bem mais amplo e mereceram cuidados na modelagem discursiva de um locutor culto, desapegado das pulsões da carne. Afora o desígnio de conferir autoridade estrangeira à análise, de lhe instilar a aura de sabedoria associada a um repertório consagrado, vale a pena apreciar as vantagens da assunção de um duplo forasteiro, capaz de observar, com desprendimento e argúcia, a temática feminista em pauta. Em vez

[11] Storni, Alfonsina. *Obras/Prosa*, op. cit., pp. 897-1002.

da tinta politizada de antes, as crônicas empreendem a reconstrução ficcional de estereótipos femininos fortemente sexuados, qualificados por critérios de idade, de instrução e de renda, atuantes no mercado de trabalho portenho. Entenda-se a expressão no sentido amplo de espaço social em que mulheres negociam a existência em diferentes domínios de experiência — ocupacional, material, conjugal, espiritual.

Após abrir a série com a parábola em torno de “heroínas” destacadas em profissões improváveis, estatisticamente insignificantes, Alfonsina elabora a exegese bombástica da divisão do trabalho inerente à profissão de aquarelista em artigos de venda corrente — leques, postais, cartazes, caixinhas. A maioria dos textos se empenha em esboçar um ponto de vista inusitado sobre o trabalho feminino, ora mirando a excepcionalidade, ora a condição servil, ora fazendo graça das ocupações femininas padronizadas. A datilógrafa, a normalista e a costureira por conta própria são tipos manietados, confinadas em reboliços cotidianos que afligem o leitor como se fossem clausuras prisionais. A escritora discorre ainda sobre os afazeres das mulheres burguesas, dondocas vaidosas e consumistas, freguesas vespertinas nas lojas de departamentos, protagonistas do mundo refratário ao trabalho. No outro extremo da hierarquia, o agito das que batalham em profissões femininas majoritárias na classe trabalhadora — empregadas domésticas, professoras, telefonistas, enfermeiras, entre outras. O travo de classe é o toque endiabrado da cronista.

O material confessional aflora os tormentos que atazanam a escritora. O artigo “La mujer bella”, por exemplo, elabora em torno do embate entre corpo e alma, buscando valorar a dimensão espiritual da formosura. Em suas palavras, a mulher brindada pelos dotes do pensamento “há de ser senhor da vida, como terá sido alguma vez a beleza plástica, exterior, decorativa”¹². “Por qué las maestras se casan poco” deixa entrever a posição em falso em que Alfonsina se encontra. Ciente das vantagens e do prestígio associado ao capital cultural amalhado por meio da escolaridade, Alfonsina designa como óbice incontornável ao casamento das professoras a insuperável dissonância de *status*. Elas estariam prensadas entre os de baixo, cujos varões lhe parecem aquém de suas expectativas, e os de cima, os profissionais liberais, para os quais elas não cumprem os requisitos mínimos de renome familiar e patrimônio material. A origem imigrante da população argentina serve de mote a uma taxativa autopromoção étnica.

Entretanto, o rastreamento dos tópicos abordados acaba por evidenciar as razões estruturais capazes de explicar as vicissitudes por que passava a mulher argentina. As novas relações de gênero e as transformações da condição feminina são referidas à crise da família e aos empecilhos à reprodução tradicional de papéis na divisão social e sexual do trabalho. Outras passagens frisam a influência crescen-

[12] “Y la mujer dulce, exquisita, íntima, que a sus condiciones naturales de mujer une las agregadas por lo más elevado del pensamiento, exalta un tipo femenino insustituible: el que ha de ser señor de la vida, como lo fue alguna vez la belleza plástica, exterior, decorativa.” In: Storni, Alfonsina, op. cit., p. 936.

te exercida pelas mídias florescentes na indústria cultural. O cinema ocupa lugar de destaque nesse imaginário, ao exercer um formidável efeito-demonstração na difusão de estilos de consumo, de paradigmas atraentes de gênero, de representações e utopias de felicidade.

Horacio Quiroga equaciona em chave distinta o relacionamento profissional com a indústria cultural. Embora tivesse aprontado textos sob encomenda envolvendo extensa pauta de assuntos que lhe foram sugeridos pelos editores, o sustento provinha da escrita de contos, em ritmo acelerado, e dos ganhos auferidos em cargos públicos, primeiro na atividade docente, em seguida exercendo funções burocráticas no corpo diplomático uruguaio. O quinhão herdado facultou a compra de propriedades e dos equipamentos indispensáveis à prática de seus *hobbies* — marceneiro, ceramista, apicultor, destilador, proprietário rural —, o homem de mil talentos e habilidades que ele converteu em sujeito miraculoso de um projeto de redenção¹³.

Já havia publicado antes em revistas portenhas, mas somente após o retorno a Buenos Aires, em 1905, com o fracasso na região do Chaco, Quiroga vai se lançar por inteiro na vida literária. Frequenta tertúlias semanais em casa de Lugones, o mentor da confraria que passaria a integrar como irmão maior¹⁴; inicia a colaboração em *Caras y Caretas* e, em seguida, em *El Hogar*, *Atlántida*, *Nosotros*, *Papel y Tinta*, bem como no jornal *La Nación*. Por intercessão de Lugones, é nomeado professor de língua e literatura castelhana numa escola normal da capital. Por enquanto, os contos e o trabalho docente lhe bastam como receita; continua solteiro e esperançoso de garfar recursos familiares para um segundo projeto de vida alternativa, enfiado com a natureza.

Em 1906, com auxílio pecuniário materno, adquire uma propriedade perto de San Ignacio, em Misiones; aí ele constrói o galpão-oficina-laboratório e a moradia, iniciativas que exigem estada prolongada entre novembro de 1908 e fevereiro de 1909. No ano anterior, a novela *Historia de un amor turbio* sai em livro com o relato *Los perseguidos*. Aos trinta e um anos, casa-se com uma ex-aluna da Escola Normal, adolescente de dezoito anos, e se embrenha na selva por muitos anos. A sogra e uma amiga devota acompanham o casal, fixando residência na vizinhança do escritor. A presença invasiva da sogra e o choque de expectativas entre cônjuges com experiências de vida tão díspares acirraram o enfrentamento conjugal. A mística da vida selvagem tampouco deve ter aplacado as resistências da mulher. Nessa segunda estada prolongada, Quiroga teve dois filhos¹⁵, continuou comprando terras com o fito de explorar erva-mate e viveu à custa de contos veiculados em revistas de ampla circulação.

A leitura da correspondência permite acompanhar sucessivos contratempos em múltiplas iniciativas produtivas e, nas entrelinhas,

[13] Quiroga era um curioso (dissecção de animais), um leitor fanático de manuais técnicos, um conhecedor de física e química industriais, um inventor inveterado (aparato para matar formigas, etc.) e também exercia como amador certas funções profissionais carentes de pessoal na região: barbeiro, pedreiro, alfaiate, cirurgião.

[14] A esse respeito, ver o ensaio Tarcus, Horacio. "Un estudio de afinidad electiva". In: *Cartas de una hermandad: Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*. Buenos Aires: Emecé, 2009, pp. 11-69.

[15] Eglé nasceu em 1911 e Darío em 1912.

[16] Nascido em 1898, na Rússia, filho de um rabino que imigrou por conta dos pogroms, Samuel Glusberg foi trazido à cena cultural pelo tio sionista e socialista, por cujo intermédio se aproximou de escritores, entre os quais Lugones e Quiroga. No campo editorial, com empréstimo do tio, começou lançando uma coleção de folhetos baratos, com textos de escritores prestigiosos — Amado Nervo, Lugones, Quiroga, Fernández Moreno, Payró, Alfonsina Storni —, tendo alcançado notável sucesso de vendas. Em 1922, Glusberg fundou a editora Babel (sigla da Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias), tornando-se o editor exclusivo de Lugones. Em apenas uma década de atividade, constituiu um catálogo com autores modernistas e de outras tendências, entre os quais todos os companheiros da irmandade lugoniana. Também fundou revistas literárias — *Babel, revista de arte y crítica* (1921-1928), *La vida literaria* (1928-1932) —, nas quais colaboraram os amigos de sempre, acrescidos por uma rede de escritores latino-americanos. Entre 1923 e 1929, Glusberg editou oito livros de Quiroga, com selo Babel: *El salvaje*, sem data; *Historia de un amor turbio*, 1923; *El desierto*, 1924; *Anaconda*, 1924; *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, 1925; *La gallina degollada y otros cuentos*, 1925; *Los desterrados. Tipos de ambiente*, 1926, 2ª ed., 1927; *Pasado amor*, 1929. A novela *Pasado amor* fora publicada, em fascículos, no jornal *La Nación*, em 1927.

[17] Refiro-me aos escritores Ezequiel Martínez Estrada e Luis Franco.

a contabilidade atenta dos rendimentos que lhe garantia a mídia impressa. O famoso conto *La gallina degollada*, publicado a primeira vez em julho de 1909, aborda os desentendimentos de um casal que decerto se assemelhavam ao desacerto conjugal do autor que então tomava vulto. O piso de violência a que haviam chegado culminou com o suicídio da esposa, em dezembro de 1914, que se envenenou com a ingestão de sublimado.

No ano subsequente, Quiroga retorna a Buenos Aires e faz sucessivos gestos de reaproximação com o Uruguai: recupera a cidadania uruguaia; retoma a amizade com colegas de juventude; participa de eventos literários em Montevidéu; valendo-se do apoio de um amigo de Salto, Baltasar Brum, agora ministro das Relações Exteriores, é designado para um cargo honorário no consulado uruguaio em Buenos Aires, promovido a cônsul de segunda classe em 1919. Continua assim equilibrando recursos entre o encosto burocrático e o rendimento pela literatura veiculada na mídia.

Datam desse tempo encontros decisivos para o futuro de suas pretensões literárias: a reaproximação com Lugones, o início da amizade com o jovem editor Samuel Glusberg¹⁶ e o romance intermitente com Alfonsina Storni. A franquia concedida por Lugones encorajou Glusberg a adotá-lo como autor da casa, a exemplo do que faria em favor dos demais integrantes da confraria¹⁷. O namoro com Alfonsina reforçou os sentimentos de pertinência ao grupo Anaconda, espaço de respiro e afirmação de escritores e artistas que se viam esnobados pela vanguarda *martinferrista*. Apesar dos catorze anos de diferença, Alfonsina terá sido talvez a única parceira amorosa capaz de enfrentá-lo como igual: eram adultos experientes e sofridos; exerciam o ofício intelectual; partilhavam o mesmo círculo de amizades; sentiam-se injustiçados pela geração vanguardista; e careciam do reconhecimento a que faziam jus.

Entre 1917 e 1931, o período-chave de produtividade e de enaltecimento de sua personalidade autoral, Quiroga reside em Buenos Aires, em companhia dos filhos, em diversos domicílios, com interrupção eventual para férias esticadas em Misiones. Em 1917, por gestão de Manuel Gálvez, que recém criara a Cooperativa Editorial Buenos Aires, Horacio publica o primeiro grande sucesso de venda, logo esgotado, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*; em 1918, ainda sob chancela de Gálvez, faz experimento bem-sucedido em literatura infantil, *Cuentos de la selva para niños*. Firmava-se como escritor profissional, capaz de diversificar as frentes de investimento, atento aos novos gêneros, à dilatação do repertório de assuntos, aos moldes de relato e ao imaginário trazidos pelo cinema; demonstrava flexibilidade no manejo de temáticas e de linguagens, endereçadas a públicos variados. Tais lançamentos lhe abriram espaço na indústria de livros, na qual fincou

presença pela mão do editor cujas exigências apuraram as marcas do estilo enxuto e provocativo.

A década de 1920 foi um período de comprovada fecundidade literária, como demonstram oito títulos de Quiroga lançados pela editora Babel, de Glusberg: três obras em primeira edição, uma antologia e quatro reedições. O contista se torna colaborador habitual nas revistas mantidas pelo editor, *La vida literária* e *Babel*, essa última tendo organizado o número especial em sua homenagem, em novembro de 1926¹⁸. O círculo de amigos, escritores e artistas aprontara a apoteose comemorativa de um autor popular, cuja reputação se fizera fora das trincheiras da legitimidade vanguardista. Lugones, Quiroga, Alfonsina e Martínez Estrada haviam resistido às diretrizes ditadas por Borges e demais artífices da revista *Martin Fierro*. Logo adiante, no início dos anos 1930, a nata vanguardista estaria abrigada pelo condão prestigioso e endinheirado de Victoria Ocampo na revista *Sur*.

As cartas trocadas com amigos de juventude, desde o começo da carreira literária, registram os focos de negociação com os editores responsáveis pelas revistas em que colaborava: temáticas e gêneros preferidos, níveis de remuneração, tamanhos. Quiroga se mostra bastante atento às mudanças em curso no mercado editorial de revistas que pudessem acolher e remunerar seus escritos; tampouco hesita muitas vezes em intermediar a encomenda de ilustrações em favor de artistas amigos. No momento em que cuidava da edição do último livro em vida, *Más allá*¹⁹, faz um balanço de sua impressionante produção de contista, muito aquém dos 247 contos reunidos na edição das obras completas²⁰. Juntando-se os artigos literários, as críticas de arte e de cinema, os textos e notas de jornal, a obra de Quiroga justifica o estrelato na indústria cultural.

POÉTICA CONFSSIONAL

A voz poética de Alfonsina transita nos territórios explorados nas crônicas, mas faz soar um *cantabile* dramático ancorado em repertório pós-modernista, refinando procedimentos inspirados em Rubén Darío e epígonos. Os poemas, em especial nos cinco primeiros livros, derivam o tônus convincente, a tinta derramada, da tensão entre a linguagem antiquada, amaneirada, alambicada, preciosista — eivada de clichês e palavras incomuns, algo engessada —, e o alvoroço confessional da intimidade. É a mesma toada de perdas e desenganos que se presta à enunciação poética ou à escrita policiada das colunas na grande imprensa.

Ao iniciar a carreira literária, Alfonsina tinha vinte e quatro anos, era mãe solteira de um menino, vivia com a renda de seus trabalhos. Estava acossada, desde cedo, por carências materiais e afetivas que

[18] Em 1925, a editora espanhola Calpe lança uma antologia de seus contos, *La gallina degollada*.

[19] *Más Allá* foi editado por uma cooperativa organizada por César Tiempo e premiado pelo Ministério da Educação.

[20] Dados compulsados por Pablo Rocca no terceiro volume das Obras completas, *Cuentos I*, Buenos Aires, Losada, 2002. Ver também Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*, op. cit., que reúne 211 contos.

iriam modelar o perfil criativo. Em vista de tais circunstâncias, em meio ao acanhamento prevalecente na cena cultural portenha, Alfonsina cuidou de plasmar a voz em registros complementares: a jovem poetisa incendiada pela energia amorosa; a redatora feminista representada e capaz de escrutinar as prerrogativas de gênero. O estrondo em versos incidia sobre os recessos da pulsão erótica, fazendo da autora eco de constrições mortificantes e porta-voz de contingências incômodas: quase um brinquedo pelos imponderáveis de vida ou um facho de desejo carnal.

Nessa fase em que Alfonsina se amolda à projeção das leitoras, a incandescência, o choque e o escândalo derivam de explosões de queixas e ressentimentos. Os poemas pungentes são devaneios descabelados de sensualidade, gritos lancinantes de deserção, confissões despudoradas que de pronto atizam a cumplicidade do leitor. A dicção adquire o timbre de desnudamento cujo tempero consiste no idioma de compromisso, travado pela obediência a um batido cânone literário. Embora a crítica literária costume frisar a linguagem passadista como defeito estético, acredito que a insistência da autora em explorar esse suporte cediço logrou, pouco a pouco, converter o pedágio em recurso de estranhamento.

O livro de estreia inaugura o idioma da brancura, da transparência, da limpeza, no qual pululam cisnes, lírios, cristais, hóstias, círios, pombas, tules, que figuram o impasse da virgindade rota²¹. Seres imaculados povoam o cenário natural e íntimo movido pelos ritmos temporais, em cujos recessos se engastam estados da alma. Flores, sonhos, perfumes, quimeras, a avalanche de palavras conotadas pelo estro lírico certificado, léxico encantatório importado dos simbolistas franceses e dos mestres modernistas à la Rubén Darío. O figurino poético por vezes descola do destape confessional desbragado. Os poemas emblemáticos da coletânea — a trinca *La loba*, *La muerte de la loba* e *El hijo de la loba* — asseveram as escoras de vida da autora. Tratam de enunciar, com estardalhaço, a penúria de classe, a condição subalterna da mulher, o isolamento social, reclamos tanto mais convincentes por conta do revide à depreciação de si, dissimulada em soberba. Versos esparsos sobre o ofício poético sinalizam a couraça defensiva que por enquanto apenas se insinua; outros indiciam a reflexividade mórbida que vai tomar vulto adiante. Tão moça, descartada, não lhe parece valer a pena suportar a vida, sendo preferível dar cabo de tudo com um golpe de punhal²².

A coletânea seguinte, *El dulce daño* (1918), se abre com dois poemas de autocomiseração, qualificando o sentido do título como desespero e antevisão da morte. Em lugar do clamor ético, a linha de força consiste no derrame de confissões amorosas, oscilantes entre a decepção

[21] Eis alguns versos nesse veio no poema “Claror lunar”. In: *Obras/Poesía*, op. cit., p. 54: “Lirios, lirios, más lirios... llueven lirios.../ La noche es blanca como la ilusión [...] Hay una vaga claridad de círios.../ La luna es una hóstia en comunión [...]”

[22] Tormento tematizado no poema “¿Vale La pena?”, op. cit., pp. 102-03: “No vale, no, la pena.../ Preferible es entonces/ Abrirse el corazón a golpe de puñal/ Y destruir con la muerte, salvadora y fatal,/ El corazón tan frío como entraña de bronce.../ [...] No vale, no, la pena soportar esta vida [...] / Y es mejor desangrarse a golpe de puñal/ Y entrar pronto a la senda donde todo se olvida...”

de praxe e o anseio pela saciedade, entre a tristeza pela ausência do parceiro e o ardor da paixão consumada. A palavra “dulce” e derivados tonalizam contrastes rascantes — “dulce tortura”, “¿No sabes que la muerte es la dulzura [...]?” —, tal como prenuncia o título ou, então, se emparelham como matiz de substantivos previsíveis. A figura feminina autoral adquire feições de insetos e de animais em escala que vai da fragilidade à ferocidade, das esvoaçantes abelhas e mariposas, tirando lascas do néctar, à fortaleza inexpugnável da leoa.

A tessitura poética esgarça o território feminino do branco, do translúcido, sem máculas — cera, linho, pérola, cristal, neve —, em contraposição ao negro masculino, à miragem da entrega, à volúpia da conquista. As cenas de amor têm lugar em meio à profusão de flores raras — madressilvas, açucenas, mirtos, acácias, papoulas, violetas — com personagens cujos traços físicos evocam pedras preciosas — turquesas, rubis, esmeraldas. O amor teria o condão mágico de garimpar beleza e perfeição no limbo.

A composição mais famosa do volume, “Tú me quieres blanca”, faz culminar a cantilena de provocação erótica em que negociam a figura mirrada da pombinha, prestes a ser esmagada, e o homem negro aludido como orangotango²³. A instigação erótica suscitada se nutre da entrega, submissão incondicional ao desvario de potência. A rendição logo reverte em cobrança, feita a um parceiro desejado, mas intratável. O pressentimento da morte ronda o poema em que a narradora se faz de Cleópatra²⁴; adiante, o prenúncio como que antecipa o suicídio no mar. São eloquentes os versos do poema “Supremo cortejo”, acrescentado à reedição de 1920²⁵.

Nos livros dessa fase, a voz lírica alardeia o ego refém de pulsões que não se consomem em meio à frustração, ao engodo. Os versos transitam entre lampejos apaziguados de doçura, capaz de impregnar seres e paisagens, e quadros sombrios anunciadores da aniquilação. Os procedimentos de composição se prestam, sem dúvida, às pontuações rítmicas da poesia declamada. O apelo a refrãos, a estribilhos, à reiteração de palavras ou expressões idiomáticas em registro coloquial, a interjeições e interpelações, a circunlóquios, tais expedientes insinuam um diálogo cifrado com o interlocutor amoroso no intento de fugar a adesão do ouvinte ou leitor.

Os poemas marcantes do terceiro livro, como “Hablo conmigo”, cravam o ressentimento amoroso como mote irrecusável da mulher repudiada. Persiste aí a maciez feminina, a poetisa imersa em devaneios, que infunde aos topos da natureza — a noite, a lua, a estrela, a tarde, o sol, o gelo, o mar — conteúdos derivados da linguagem de sentimentos íntimos, sem amarras de contexto. Eis o limite a que chega o rendimento expressivo da partitura amorosa sem travas reconhecíveis no ambiente em que ecoa.

[23] Versos das estrofas finais do poema “Fuerza blanca”, op. cit., pp. 141-42: “Hombre negro: ¿qué dices de la blanca Paloma/ Garra toda de lirios, fuerza toda de aroma./ Que con flores te dobla las manos de titán?/ ¡Oh, mátala si puedes, rey negro de la selva!/ ¡Oh, mátala y que luego tu libre mano vuelva/ Taladora a sus mañas!... ¡Lloras, orangután?”

[24] Versos do poema “Presentimiento”, op. cit., p. 152: “Tengo el presentimiento que he de vivir muy poco./ [...] Para acabarme quiero que una tarde sin nubes./ Bajo el límpido sol./ Nazca de un gran jazmín una víbora blanca/ Que dulce, dulcemente, me pique el corazón.”

[25] Storni, Alfonsina, op. cit., pp. 157-58: “Quiero muerta y helada, estatua nieve y nácar/ Un supremo cortejo todo blanco de rosas:/ [...] Mi cuerpo y Dios de frente caminarán a solas/ Hacia el mar, hacia el mar, hacia el mar! [...]”

[26] “Inicia este conjunto, en parte, el abandono de la poesía subjetiva, que no puede ser continuada cuando un alma há dicho, respecto de ella, todo lo que tenía que decir, por lo menos en un sentido. Tiempo y tranquilidad me han faltado, hasta hoy, para desprenderme de mis angustias y ver así lo que está a mi alrededor”. In: Storni, Alfonsina, op. cit., p. 213.

[27] Versos do poema “El ruego”, op. cit., pp. 246-47: “Que está la tarde ya sobre mi vida,/ Y esta pasión ardiente y desmedida/ La he perdido, Señor, haciendo versos!”

[28] Storni, Alfonsina, op. cit., pp. 259-61.

[29] Storni, Alfonsina, op. cit., pp. 227 e 232.

[30] Storni, Alfonsina. *Poemas de amor*. Buenos Aires: Nosotros, 1926. O livro alcançou três edições em curto espaço de tempo; a tradução francesa de Max Daireaux, *Poèmes d’amour*, saiu no mesmo ano.

[31] Storni, Alfonsina, op. cit., p. 613.

Já no introito em prosa de “Languidez” (1920), Alfonsina abandona a poesia subjetiva para enxergar “o que está ao meu redor”²⁶. Trata-se de um livro de transição, no qual se mesclam versos sobre Buenos Aires, o rio da Prata, o subúrbio, sítios até agora ausentes, a poemas de amor que contrastam o arrastão do desejo a estribos sociais. O poema “Languidez” aborda a relação com o filho, veio temático insistente no volume, como se a existência dele refreasse a lassidão do desejo materno. Poemas em série — “El clamor”, “La que comprende”, “Al hijo de un avaro” — extravasam os tumultos da mãe solteira, tornando palpável, no corpo do filho enjeitado, a herança dupla, a culpabilidade materna e o egoísmo do pai. Na letra do poema, o filho é mirrado, cabelos descoloridos, sem viço, pele macilenta, como se tamanha carga pudesse ser transtornada pela genitora rancorosa que clama a Deus para que o filho não seja mulher.

Dessa feita, entretanto, o lirismo explora uma trilha autobiográfica original. Na composição “Carta lírica a otra mujer”, Alfonsina empreende um *mea culpa* comovente ao contrastar seu contributo à desdita amorosa ao desafogo amargo desferido contra a concorrente. O reconhecimento dos atrativos físicos que não possui incita à tomada de consciência das razões objetivas que lhe fizeram perder a parada amorosa. A vingança frustrada pelo verso é o respiro de revide à derrota, reconstruída com minúcias masoquistas: grito de amor traído, entoado com requintes de crueldade autodestrutiva. O veneno do desengano adquire feição de orgulho ferido, faz da necessidade virtude e exagera os contornos do ente autárquico. Outra vez afloram versos atestando o domínio do ofício, embora jamais seja tratado em chave técnica ou como profissão de fé. A prática poética parece cumprir função vicária, cobra ânimo para compensar o desamor²⁷. “Un cementerio que mira el mar” retoma a obsessão por imagens que vaticinam o suicídio por afogamento²⁸. Nesse volume repleto de cantilenas melodiosas, “Monotonía” e “Un día...” se assemelham a letras musicais a serem declamadas²⁹.

Ocre (1925) é rebento privilegiado de maturação. Em lugar do desajuste gritante, nos livros precedentes, entre a linguagem rebuscada, um tanto convencional, e a pegada da explosão confessional, parece ter sobrevivido o plasma entre dicção e experiência. Os poemas de amor desistem dos apelos chorosos de efeito e peitam o enfrentamento sem rebuçado do amor carnal. Apesar do imenso sucesso de público, os escritos em prosa *Poemas do amor* (1926)³⁰ são bastante decepcionantes, ainda mais se confrontados à linguagem enxuta e calibrada dos versos despudorados de *Ocre*. Como a própria autora sugere — “Escribo estas líneas como un médium, bajo el dictado de seres misteriosos que me revelaram los pensamientos”³¹ —, ela aprontou um livro espírita no qual empreende um solilóquio com um parceiro que não se materializa.

Entre 1915 e 1925, Alfonsina se joga de cabeça na indústria de entretenimento. Redige relatos curtos, divulgados em periódicos de novelas, valendo a pena mencionar um par de narrativas sobre a traição amorosa: os desfechos consistem, respectivamente, no suicídio da adúltera e na morte da esposa traída. Em março de 1927, ocorre a estreia do primeiro texto teatral, com recepção crítica negativa³². Alfonsina diversifica as frentes de produção literária — teatro adulto e infantil, crônicas, relatos ficcionais, diários de viagem —, participa com empenho em entidades corporativas de escritores e assume novos encargos docentes.

No verão de 1935, é diagnosticada portadora de um tumor no seio, logo extraído pelo mesmo cirurgião que iria operar em breve Quiroga. Nos três últimos anos de vida, a perda de amigos queridos, desaparecidos em circunstâncias trágicas, acirrou o desespero com o estado de saúde. Horacio Quiroga se suicidou com a ingestão de cianureto, em 1937, ao se dar conta de que o câncer de próstata era incurável. Em fevereiro de 1938, o poeta Leopoldo Lugones, a figura máxima da literatura argentina, se mata com arsênico e uísque; em setembro, Eglé, filha de Quiroga, estimada por Alfonsina, também se suicida. A sequência desses desastres afetou em cheio o que havia sobrado de alento.

Após nove anos de mutismo, Alfonsina publica a coletânea *Mundo de siete pozos* (1934)³³, onde enfrenta com desenvoltura e franqueza tópicos delicados da experiência amorosa. Deixa à mostra a atração física pelos homens, retomando, em chave inédita, dimensões “inconvenientes” de curiosidade na matéria. “Retrato de un muchacho que se llama Sigfrido” apela, já na estrofe inicial, a imagens fálicas explícitas, ao mapear as partes do corpo por movimentos alusivos³⁴. “Ecuación” evoca os atos do coito que se consuma em lubricidade desenfreada³⁵. “Uno” é o retrato de um desconhecido, que incendeia a artista, num disparo de fantasias que apalpam o corpo masculino³⁶. Poema projetivo, em espaço de confrontação urbana, no qual a autora está mais em cena do que o objeto de seu desejo.

A despeito de alguns versos lacrimogêneos, de imagens pré-fabricadas, de alusões desgastadas, esparsos pelo volume, vibra, em surdina, a tramoia do desmanche. Esse andamento toma vulto por meio da obsessão pelo mar — território de abrigo, rota de fuga, espaço de convulsão, mastigação da vida. A ideia fixa de sumir na água, que veio à tona desde o livro de estreia, reponta aqui em cenas seriadas de aniquilamento. O segmento intitulado *Motivos de mar* abriga os eixos de condensação da tópica suicida. O corpo arrastado a lançar raízes na “carne do mar” parece haver esgotado a energia erótica em troca de um sítio enlaçado por “flores de coral”. O mar é apropriado como ataúde, remanso da solidão, envoltório nivelador da paisagem por inteiro. A tempestade assombra o barco dos homens; o mar e o céu se confun-

[32] Trata-se da comédia em três atos, *El amo del mundo*, estreada em 10 de março de 1927 pela companhia Fanny Brena. Alfonsina escreveu *Polixena y la cocinera*, farsa trágica em prosa e verso, um ato e um epílogo, para ser representada pela famosa declamadora Berta Singerman, amiga íntima e profissional habituada a recitar seus poemas.

[33] Storni, Alfonsina. *Mundo de siete pozos*. Buenos Aires: Tor, 1934 (2ª ed., Tor, 1935).

[34] Versos do poema “Retrato de un muchacho que se llama Sigfrido”, op. cit., pp. 346-48: “Que se llama Sigfrido/ Tu nombre suena/ como los cuernos de caza/ despertando las selvas vírgenes./ Y tu nariz aleteante,/ triángulo de cera vibrátil./ es la avanzada/ de tu beso joven [...]”

[35] Storni, Alfonsina, op. cit., pp. 348-50: “[...] Mi lengua:/ Madura.../ Ríos floridos/ bajan de sus pétalos./ [...] / Mi cuerpo: estalla./ Cadenas de corazones/ le ciñen la cintura./ La serpiente inmortal/ se le enrosca al cuello...”

[36] Storni, Alfonsina, op. cit., pp. 360-61: “¿Me siente acaso? ¿Sabe que está sobre/ su tenso cuello este deseo mio/ de deslizar la mano suavemente/ por el hombro potente?”

[37] Storni, Alfonsina. *Mascarilla y trébol, círculos imantados*. Buenos Aires: Mercatali, 1938.

[38] Eis o fecho do introito: “es como si un corazón sensiblemente agitado y estallante se empeñara en querer certificar que las mareas que lo turban suben de sus legítimos torrentes”. In: Storni, Alfonsina, *Obras/Poesía*, op. cit., p. 394.

[39] Storni, Alfonsina, op. cit., p. 402: “Debe existir una ciudad de musgo/ [...] / Y unos frios espejos en la yerba/ [...] / [...] / y una niña muerta/ que va pensando sobre pies de trébol./ [...] / nacientes hojas, obre el blando limo.”

[40] Storni, Alfonsina, op. cit., p. 407: “Henchida estaba mi garganta de aire/ reverdecido y exultantes ojos/ me modelaban por que bien muriese.”

[41] Storni, Alfonsina, op. cit., p. 409: “Ya os escucho de nuevo, desasida, / y tú el pequeño mío, cómo cantas/ en mi balcón: “por qué me abandonaste?”.” (“Regreso a mis pájaros”)

[42] Storni, Alfonsina, op. cit., p. 411, versos do poema “Gran cuadro”: “No; no era un cuadro aún para pintores/ de mucho fuste, pero entré en la tela/ y ágil movió la muerte sus pinceles.”

[43] Storni, Alfonsina, op. cit., pp. 417-18: “Enciende el sol su mediodía y, solo, / se yergue un luto en la yacente losa/ [...] / En vano afuera el llanto clama al muerto; / cuesta abajo rodando en sus neveras/ ni en gases deletéreos ya responde.”

dem na noite; o giro de luz do farol não resgata o “coração mortal”; o sono dos peixes costeia “o corpo frio horizontal”.

Em 1938, é publicado o último livro de Alfonsina em vida, sob o título misterioso de *Mascarilla y trébol*³⁷, em alusão velada à máscara mortuária recoberta pela vegetação do sepulcro. Uma coletânea de versos sem rima, ditados pelas circunstâncias do câncer, em linguagem um tanto hermética no entendimento dos críticos da época. No introito, a autora apela à colaboração do leitor para estes “antissonetos de postura literária”, brotados “quase em estado de transe”, redigidos em lugares públicos, em viagens, em noites de insônia. Correlaciona a “nova direção lírica” a “mudanças psíquicas fundamentais”³⁸.

A série de poemas sobre o rio da Prata reconstrói paisagens do rio em movimento, enoveladas a sentimentos obscuros, ora focalizando as águas no entorno urbano, ora acompanhando o andamento do rio em gradação de prestígio social. Mas a temática reiterada na obra lida de algum modo com a morte: o esvanecimento do ciclo de vida, as questões metafísicas da existência. O soneto “Sugestión de un sauce” explora, de modo sutil, o clima um tanto mórbido que perpassa o livro. A cena se passa no cemitério onde jaz a “criança morta que vai pensando sobre ramos de trevo”: o musgo, a erva, o limo e o trevo são vegetações rasteiras que insinuem o terreno aplainado e a matéria orgânica que recobre a terra esparramada sobre as covas³⁹. Árvore emblemática da morte, os galhos chorões do salgueiro metaforizam a vida que está perdendo seiva. “El hijo” prossegue o trabalho de antecipar a morte ao enxergar as indefinições do feto — o sexo, o caráter — como notícia fúnebre precoce de quem nivela a gravidez à deformação profética do corpo. “Juventudes” registra os sinais contraditórios do que terá de ser⁴⁰. Outros sonetos proclamam faíscas de vida no mundo do qual a autora está se sentindo apartada, posta de lado. Indagações obsessivas em torno da dificuldade em atinar por que razões alguém faz por merecer tais misérias. A progressão do livro como que atesta a ruptura dos vínculos entre a poetisa e o contexto, um grito de revolta no vácuo⁴¹.

Os poemas oscilam entre a febre de rendição à derrota iminente e o empenho em preservar trunfos pessoais, arreglo entre a voz e o silêncio. O mundo parece estar desabando, em meio a cenários alternativos às garras do desmanche⁴². Mesmo os versos de condolência, endereçados ao pai, ou a Quiroga, enredam de pronto a sobrevivente saudosa. O soneto assustador “El muerto huylene” contrasta o sol abrasador do meio-dia à decomposição do cadáver, o calor a pino incapaz de sustar a geleira corporal⁴³. Três poemas sobre a criação artística, no cinema e na música, esmiúçam as ilusões de vida suscitadas pelos truques do arranjo estético. O livro se fecha com poemas esquisitos que, a pretexto de divagar sobre a prática poética, de fato resumem o *mea culpa* daquilo que de fato conta e de que a autora não quis abrir mão, o prazer sexual e a poesia.

TINTAS DO CORPO E DA ALMA

A iconografia de Alfonsina Storni evidencia as metamorfoses da figura social e intelectual. Assim como em outras dimensões de desempenho profissional, os retratos, desenhos e caricaturas como que esgarçam as feições predominantes da *persona* pública que ela mesma ajudou a converter em celebridade na indústria cultural. Eis os momentos-chave dessa imagética: o rostinho faceiro da moça sem arrimo, em voo solo, incógnita; a estampa elaborada da mulher feita, independente, senhora de si, juntando a profissional bem-sucedida aos dotes de dona de casa e de mãe extremosa; os traços etéreos da artista capaz de ombrear a concorrência masculina.

O exame das imagens recupera a perspectiva integrada do trabalho da mídia e do manejo da cobertura promocional por parte da escritora. A imprensa estava empenhada em levar ao público a cena arrumada e coerente da mulher com nome próprio, cuja existência pessoal e literária fugia aos modelos convencionais de conduta. Alfonsina, por sua vez, impregna tais registros, em especial as fotos destinadas à mídia, de conotações conciliatórias que se desprendem de cenários, da gestualidade, da postura corporal, da indumentária, gestando um padrão recorrente de marcadores para consumo externo.

O conhecido retrato com vestido fechado de veludo escuro, o pescoço coberto pela gola alteada, os braços cruzados na frente, o rosto inclinado de leve, enfiado na roupa, os olhos espertos mirando a câmera, os cabelos arrebanhados para trás, exalta a jovem curiosa em meio ao turbilhão citadino (Figura 1). A estampa cuidada da moçoila-criança, adulta antes do tempo, um tanto retraída diante do mundo hostil. O recato, a disciplina e a reserva contornam a pose. Um close do rosto de Alfonsina, feito por Alberto Routín em 1916, em moldura oval, focaliza a beleza dos olhos, a cabeleira, o nariz petulante, o semblante competido e atento (Figura 2). Uma foto sugestiva de 1925 é o close da cabeça inclinada, os cabelos emaranhados com leveza, o sorriso prazeroso, contraindo a bochecha e os olhos, dentes brancos emoldurados pelo batom que cintila (Figura 3). Retrato em preto e branco saturado de luzes nos cabelos e no rosto, como se a efigie da escritora baixinha emergisse com brilho do fundo branco. Imagem tirada por um profissional, que decerto escolheu a melhor pose da série em que instruiu a modelo a se sujeitar ao enquadramento.

Outra foto impressionante revela o quão maleável ela se submetia aos comandos do fotógrafo (Figura 4). Esse instantâneo algo rebuscado mostra a cabeça apoiada no braço esquerdo, estirado sobre a mesa, o braço direito com a mão esticada defronte o rosto. A luz saturada inunda o cabelo, o tecido que recobre desde o ombro até a manga comprida, alonga a mão, os dedos, fulge com delicadeza em



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Figura 1: Reproduzida em Alfonsina Storni, *Obras/Poesía*, op. cit., p. 7. Figura 2: Reproduzida em Carlos Alberto Andreola, op. cit., p. 205. Figura 3: Reproduzida em Alfonsina Storni, op. cit., p. 428. Figura 4: Reproduzida em Alfonsina Storni, op. cit., p. 601.



Figura 5



Figura 7

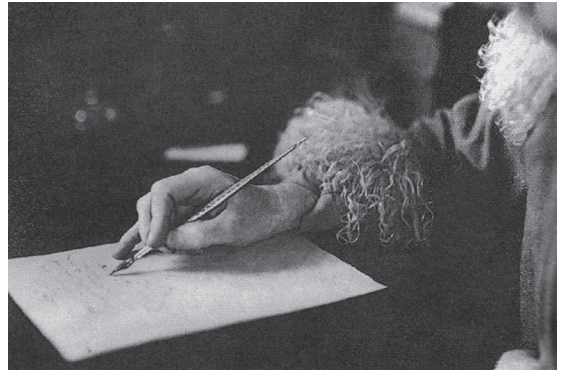


Figura 6



Figura 8

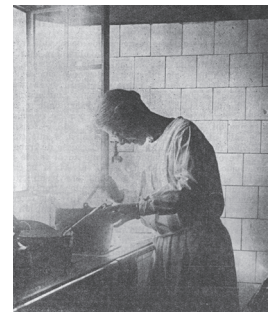


Figura 9

Figura 5: Reproduzida em Conrado Nalé Roxlo e Mabel Mármol, op. cit., p. 56, o close do rosto estampado na capa do livro; também reproduzida, com definição superior, em Tania Pleitez, op. cit., p. 2 do caderno de imagens. **Figura 6:** Reproduzida em Alfonsina Storni, op. cit., p. 602. Existe uma foto idêntica da mão direita de Quiroga segurando a pena comprida sobre a folha, o punho branco da camisa de abotoadura, reproduzida em Emir Rodríguez Monegal, op. cit., p. 71. **Figura 7:** Reproduzida em Alfonsina Storni, op. cit., p. 105. A foto é de 1925. **Figura 8:** Reproduzida em Tania Pleitez, op. cit., p. 3 do caderno de imagens. **Figura 9:** Reproduzida em Conrado Nalé Roxlo e Mabel Mármol, op. cit., p. 71. A foto constou de reportagem publicada na revista *Caras y Caretas*, em 2 de outubro de 1925.

pontos do rosto. A modelo parece repousar, em momento de entrega. Os traços de Alfonsina palpitam na penumbra, em contraste com a aura que a circunda.

Um registro de 1920 (Figura 5) retrata a escritora sentada, de meio corpo, inclinada para a câmera que mira de frente, braços cruzados sobre o joelho, vestido escuro com pregas largas, manga comprida, gola clara rente ao cangote, os cabelos para trás, repartidos na testa, a fisionomia séria, absorta, imagem desglamorizada da jovem letrada em pose de madona. O ícone reduzido às feições básicas do rosto, a representação ideal da escritora nata. As fotos mencionadas comprovam o intento de construir sua imagem literária, como que congelando instantâneos na estampa de uma personalidade tão extravagante naquela época.

O flagrante misterioso da mão de Alfonsina segurando a pena sobre a folha de papel, o pulso com manga recoberta de pluma, lembra a imagem poderosa e personalíssima da escritora francesa Colette, da qual foram feitos inúmeros registros na intimidade (Figura 6). Em foto tirada no final da vida, já doente, Alfonsina, de pé, um tanto contrafeita, tensa, cara amarrada, veste um *peignoir* escuro, gola e mangas com debrum em plumas, o figurino da mão escriba.

Outra leva de fotos foi tirada em casa por profissionais da imprensa, destinadas a ilustrar reportagens a respeito de Alfonsina, nas revistas *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, *El Hogar*, entre outras. O retrato batido no interior do apartamento, no bairro Belgrano, na esquina das *calles* Cuba e Iberá, exhibe a estampa retocada da intelectual fora de série, capaz de arrebanhar trunfos de todo tipo (Figura 7). Alfonsina está de pé, de lado, o antebraço direito apoiado sobre a mureta da lareira, o dedo indicador esticado, a mão esquerda no bolso do vestido, agasalhada com um *cardigan* desabotoado, sapatos estilo Guilhermina, de salto baixo, tira atravessada no tornozelo, o penteado caprichado, posicionada em espaço nobre da residência. A lareira-aquecedor ocupa o canto da sala, enquadrada por lambris de madeira e, no arremate, papel de parede estampado. O mobiliário pesado destoa da figura miúda da personagem. Chamam atenção o abajur *art-nouveau*, o entalhe no espaldar da cadeira, o relevo floral na guarnição metálica da lareira. Ela parece à vontade no ambiente, bem trajada, cuidada, em pose voluntariosa. Um registro esclarecedor mostra Alfonsina em close, os cabelos *à la garçonnette*, sorridente, comprimindo os olhos, dando a ver a falha entre os caninos na arcada superior (Figura 8). Uma das raras fotos em que se pode enxergar esse traço, que confere ao semblante um ar matreiro e receptivo.

Também posou cozinhando em casa, de cabelo preso em trança, avental branco cintado, segurando a panela e mexendo a colher de pau, a cabeça inclinada, ao fundo a parede com azulejos claros (Figura 9). Ou

então, em 1928, encostada na quina do balcão de ferro de sua residência, a mão esquerda espalmada sobre a balaustrada, de vestido fechado e casaco de pele, com sapatos boneca de sua preferência, misto de reserva e esmero (Figura 10). Em foto de 1930, Alfonsina de pé, o cotovelo esquerdo apoiado no tampo da lareira de mármore com borda decorativa entalhado em pedra, em salão luxuoso, com lambris pintados de branco e apliques dourados, entalhes e painéis decorativos com vasos de flores, o piso com desenho geométrico em mármore coloridos (Figura 11). A escritora enverga vestido estampado, de gola alta, mangas até o cotovelo, sapatos de salto baixo em estilo Guilhermina, cabelos repartidos e repuxados, de batom, em postura reflexiva, olhando a câmera, o rosto refletido no espelho. Um pequeno vaso *cloisonné* sobre a lareira se interpõe entre as imagens. Nesse viés estereotipado da senhora elegante e refinada, se destaca a foto de corpo inteiro, de frente, com sapatos de salto, de *tailleur* claro, o casaco com botões cruzados sobre a blusa de tecido sedoso e gola alta, um solidéu preto no cabelo, maquiada, os braços cruzados sobre a cintura, as mãos segurando luvas e uma *trousse* de festa (Figura 12). Tirada por volta de 1924, ela está delgada, elegante, vestida com apuro, reverente aos ditames da moda e ao ideal burguês de compostura.

Existem testemunhos contraditórios sobre a imagem de Alfonsina ao vivo. Por vezes é descrita como feiosa, de baixa estatura, sem maiores atrativos como mulher; outros contemporâneos — por exemplo, a poetisa chilena Gabriela Mistral — enalteceram os atrativos que a favoreciam. A pele rosada, os olhos azuis, de colorido cambiante, os cabelos ruivos com mechas prateadas, o nariz assertivo, empinado, traços que são restituídos naqueles retratos executados por artistas amigos. Tais feições coincidem com a imagem que ela tinha de si: “Yo soy una criatura femenina de diecinueve años, monísima y gentil. Tengo, Señor, una cabellera rubia y ondulada que peino con donaire, dos manos blancas y finas, una figura encantadora y un alma buena; esto por sobre todas las cosas”.

O desenho a bico de pena de Emilio Centurión (1894-1970), executado por volta de 1922/3 (Figura 13), apresenta Alfonsina com rosto oval, de traços incisivos, olhos intensos, cravados no espectador, so-brancelhas grossas arqueadas, testa larga, nariz saliente, lábios bem desenhados, com arremate dos cabelos puxados para trás. Embora não se possa enxergar aí a mulher formosa, o artista logrou inscrever no engate das feições, na liga do semblante, o estalo comovido da beleza de expressão. A despeito da testa contraída, das olheiras, do olhar assustado, da apreensão que perpassa a fisionomia, o desenho de Centurión condensou uma visada benfazeja de Alfonsina, um daqueles dias em que qualquer um de nós fica bonito. O desenho cancelou a falha nos dentes, a figura baixinha e a névoa de tristeza na mirada.



Figura 10



Figura 11

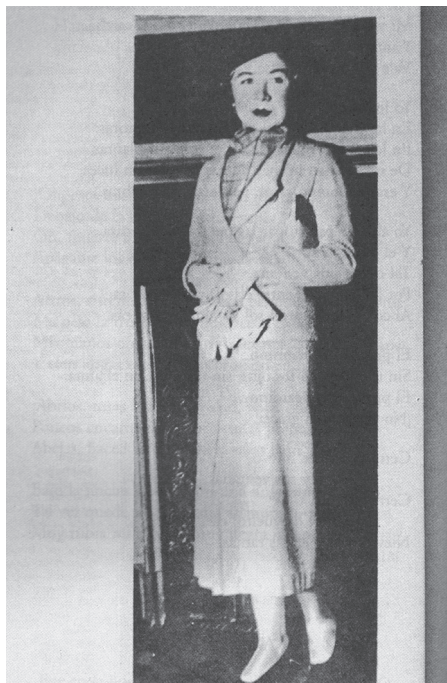


Figura 12



Figura 13

Figura 10: Reproduzida em Conrado Nalé Roxlo e Mabel Mármol, op. cit., p. 83. Figura 11: Reproduzida em Conrado Nalé Roxlo e Mabel Mármol, op. cit., p. 96. Figura 12: Reproduzida em Alfonsina Storni, op. cit., p. 477. Figura 13: Reproduzida em Alfonsina Storni, op. cit., p. 276.



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17

Figuras 14 a 16: Reproduzidas em Horacio Quiroga, *Diario y correspondência*, op. cit., pp. 4, 76, 310. Figura 17: Foto de Stefan Erzia. Reproduzida em Emir Rodríguez Monegal, *Genio y figura de Horacio Quiroga*, op. cit., p. 185.

[44] A foto da urna funerária de Quiroga, de Stefan Erzia, está reproduzida em Monegal, Emir Rodríguez. *Genio y figura de Horacio Quiroga*, op. cit., p. 185.

Sem contar as estampas póstumas do escritor, que acompanharam a lenta recuperação de prestígio de sua contribuição à literatura argentina⁴⁴, a iconografia de Horacio Quiroga em vida se reparte entre fotos, caricaturas e desenhos executados por artistas amigos (Figuras 14, 15, 16 e 17). As fotos de família do jovem Quiroga mostram um rosto cheio, imberbe, envergando a fatiota burguesa com gravata e colarinho branco; em flagrante com um grupo de praticantes de esgrima, Horacio aparece de bigode e farta cabeleira (Figuras 18 e 19). A foto de Quiroga dândi, sentado, de calça clara listrada e casaco escuro, de gravata e colarinho alto, a perna esquerda cruzada no joelho, mãos enfiadas nos bolsos da calça, deve ter sido tirada na volta da viagem à Europa, quando ainda residia em Montevideu (Figura 20). A cabeleira, a barba e o bigode já definem a feição do semblante maduro no rosto do moço elegante, sem tapar os lábios. Em foto tirada pouco antes de se casar, ele aparece de barba aparada, bigodes de pontas compridas, cabelos ondulados, de casaco escuro, gravata e colarinho engomado; já sobressaem nesse retrato as linhas marcantes do rosto apaixonado, a testa larga, o nariz imponente, os olhos fundos e perturbadores (Figura 21). Daí em diante, o cromo esquemático do escritor inclui a barba crescida, os cabelos em desalinho e a luz prateada dos olhos verdes.

As fotos na selva revelam o homem compenetrado à la Robinson Crusoe, barbudo, abatido, suado, de calça e botas, o peito nu, esquelético, o relevo dos ossos empurrando a pele (Figuras 22, 23 e 24). Físico de artesão, convicção de fanático, vocação de bruxo. Por vezes, comprimido entre o cabelo crescido e a barba cobrindo a boca, o rosto se resume ao retângulo côncavo de nariz, olhos e testa, com duas linhas fundas que sulcam a fisionomia⁴⁵ (Figura 25). Uma capa da revista *Claridad* estiliza os traços marcantes do escritor: os cabelos negros repartidos ao meio, a testa imensa, os olhos penetrantes realçados pela curva cheia das sobrancelhas, o bigode e a barba compondo um cavanhaque preto, repiques de luz no penteado e nos pelos (Figura 26). Duas fotos em close, na mocidade e no último ano de vida, dão a ver os mesmos traços, mas pontuados pela idade: na juventude, o negrume dos cabelos, da barba e do bigode, conformando a moldura do sedutor; na maturidade, os fios brancos, esparsos no cabelo e tingindo metade do cavanhaque (Figuras 27 e 28). O mais impressionante dessas imagens é a semelhança fisionômica de Horacio com o pai, o qual também tinha cavanhaque e bigode volumosos, nariz pronunciado e olhos cativantes⁴⁶ (Figura 29).

Embora visto em reprodução precária, o desenho do artista Emilio Centurión restitui o rosto de Quiroga tal como descrito acima (Figura 30), mas amaciando a mirada, infundindo ternura e compaixão ao olhar, esbatendo de leve o preto da barba e contrapondo o cabelo ondulado ao lado soturno da fisionomia onde mal se enxergam os lá-

[45] Ver a foto reproduzida em Monegal, Emir Rodríguez, op. cit., p. 112, em que o escritor parece personagem de Dostoiévski.

[46] A foto de Prudencio Quiroga está reproduzida em Monegal, Emir Rodríguez, op. cit., p. 13.



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

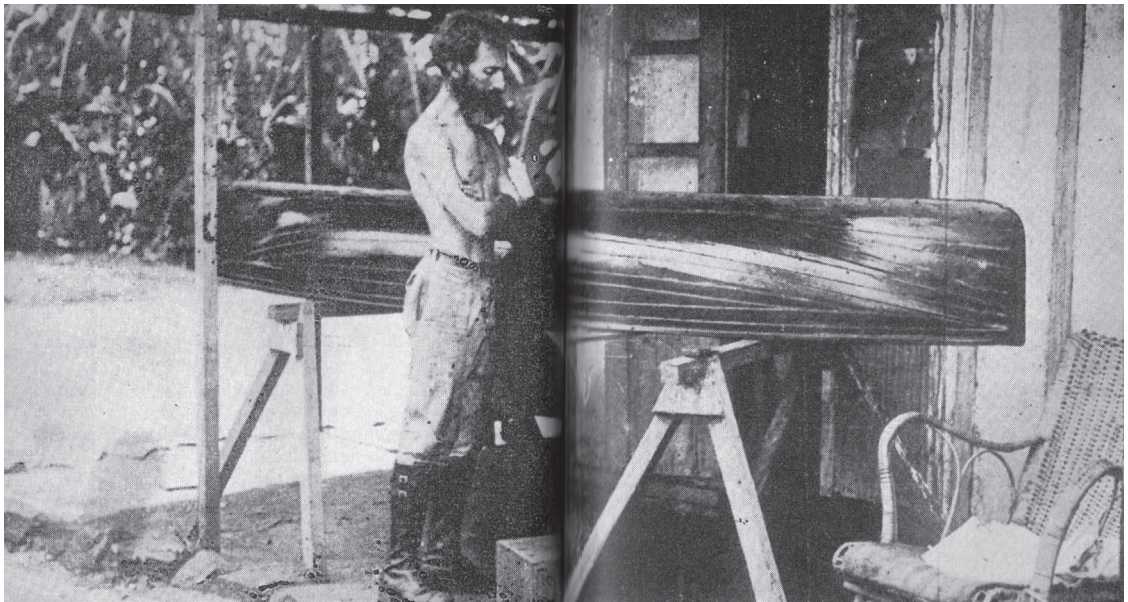


Figura 23



Figura 24



Figura 25

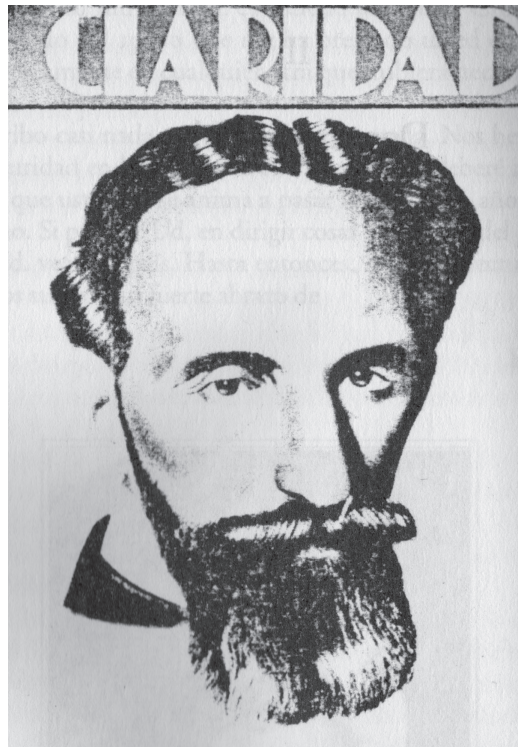


Figura 26

Figuras 18 a 25: Reproduzidas em Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, pp. 30, 34-5, 47, 63, 128-9, 136-7, 162-3, 112. Figura 26: Reproduzida em Horacio Quiroga, *Diario y correspondência*, *op. cit.*, p. 250.

bios. Os olhos transmitem um misto de emoção e reserva, como que facultando ao escritor um fôlego de felicidade. O retoque da figura trai a veneração do artista pelo escritor, como se fosse possível sustar os efeitos do tempo.

DESFECHOS AUTORAIS

Em 1927, o cinquentão Quiroga casa-se com María Elena Bravo, moça de vinte anos, que conheceu na condição de amiga da filha Eglé. Quis deslanchar outra parceria amorosa estribada em assimetrias — de idade, de gênero, de experiência, de expectativas — que prenunciavam desde o início o embate conjugal. No ano seguinte, nasceu a filha que recebeu o prenome materno. Em 1931, ele decidiu retornar a San Ignacio, sendo nomeado cônsul uruguaio naquele povoado; instala-se aí com a segunda família. Logo afloram sérias desavenças e a mulher retorna por um tempo a Buenos Aires.

Nos últimos anos de vida, com o trabalho ficcional em retração, a obra de maior interesse é a correspondência mantida com alguns amigos do peito, em especial Julio E. Payró e Ezequiel Martínez Estrada⁴⁷. Uma enfiada de imprevistos e reveses amargura o período, sentindo-se ameaçado pela impotência em mais de um sentido. O arranjo frágil do qual dependia começou a ruir com a perda da sinecura diplomática. A morte do protetor uruguaio levou à dispensa do cargo de cônsul. O apuro financeiro piorava em razão do insucesso das investidas econômicas — a venda de laranjas, a produção de erva-mate — e de proventos em baixa na imprensa. Junte-se a tal desarranjo o desgaste junto à esposa e o desmonte do casamento de Eglé, culminando com a volta de ambas a Buenos Aires, em 1934 e 1935, respectivamente.

Em meio à maré de enguiços, surgem sintomas de problemas na próstata. As dificuldades na micção se misturam à ansiedade em torno da virilidade em risco. As missivas aos amigos estão repletas de registros dubitativos sobre ereção e ejaculação, como se quisesse preservar a potência sexual do comprometimento glandular. Em janeiro de 1936, após derradeira tentativa de reconciliação, a esposa e a filha regressam a Buenos Aires. Entrementes, os filhos do primeiro casamento continuam às turras com o pai. Em setembro de 1936, baldados os tratamentos que havia testado, Quiroga viaja a Buenos Aires para se operar. Alguns meses depois, apesar do silêncio a respeito, acaba por descobrir um câncer na próstata, em lugar da hipertrofia benigna a que se agarrara como diagnóstico. Quiroga dribla a vigilância no hospital onde estava internado, visita amigos, despede-se de Eglé, adquire cianureto na farmácia e se mata em 19 de fevereiro de 1937.

[47] Ver Quiroga, Horacio. *Diario y correspondência*, vol. V, op. cit., pp. 357-442, e Tarcus, Horacio (ed.), *Cartas de una hermandad*, op. cit., pp. 153-214.



Figura 27

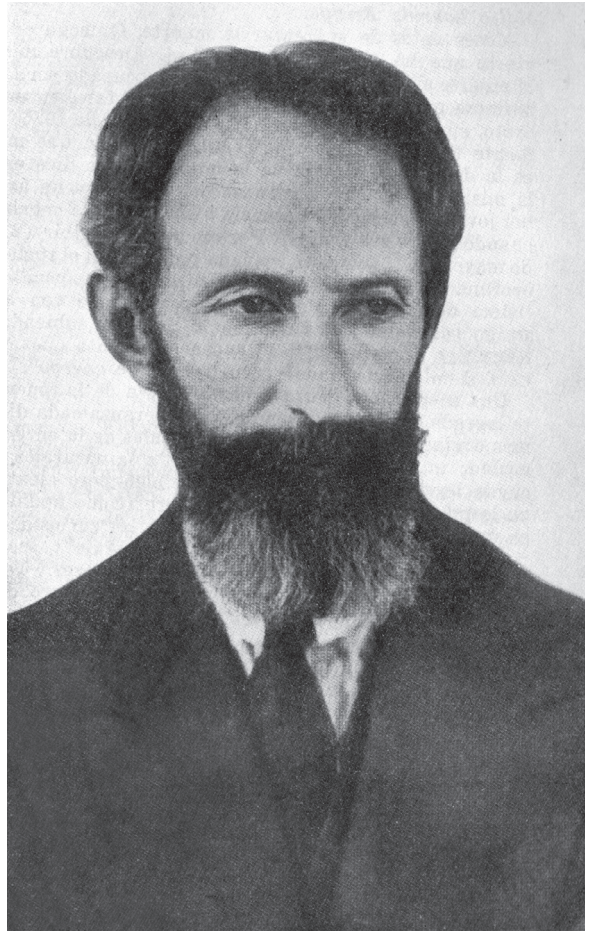


Figura 28

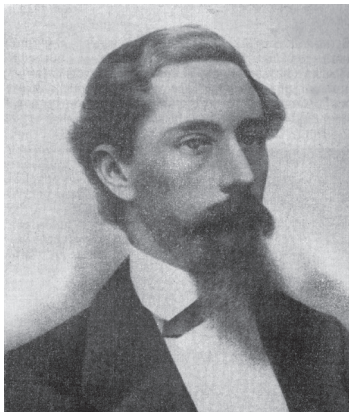


Figura 29

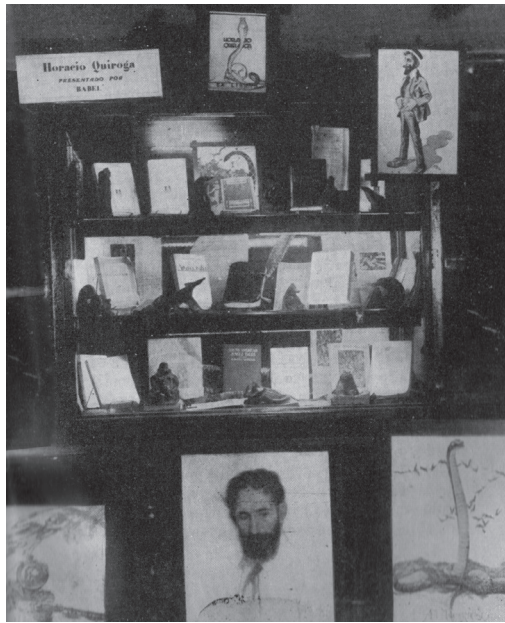


Figura 30

Figuras 27 a 30: Reproduzidas em Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, pp. 2, 187, 13, 83.

O profissionalismo de Alfonsina se faz sentir até os últimos dias de vida. Assim como procedera antes, ao conciliar o trabalho literário e a presença em recitais de declamação, ao estimular a feitura de reportagens na propaganda dos livros ou, então, ao intervir em outras frentes da cena cultural, como colunista na imprensa ou autora dramática, ela jamais abriu mão de sua iniciativa na indústria cultural. Os cuidados dispensados à imagem pública dependeram de seu envolvimento, devendo-se entender tais atitudes como parte do domínio que aprendeu a exercer sobre diversas *personae*. A poetisa, a professora, a jornalista, a dramaturga, a declamadora, a dona de casa, a mãe solteira, a *self-made* celebridade, tais papéis se coadunavam e garantiam a autoridade cultural nas mídias do momento. A inteligibilidade de sua conduta ao dar andamento ao plano de se matar não destoava da sintonia com as expectativas do público e com o *timing* dos veículos em que atuava.

Desde setembro de 1938, diante dos sinais de piora ostensiva, ela começou a conceber a saída de casa como se fora o demiurgo de circunstâncias que ela provocaria e cujos efeitos de fato se fizeram sentir na cobertura do infausto evento pela imprensa da época. Entre 14 de janeiro e 1º de março de 1938, Alfonsina passa temporada no chalé da amiga María Sofía Kussrow⁴⁸, em Colonia, no Uruguai, cujos fundos tocavam a margem do rio da Prata. Sem forças para continuar trabalhando e dando aulas, em 13 de setembro, viaja de volta a Colonia, retornando à capital argentina no dia 26 de setembro. A notícia do suicídio de Eglé Quiroga, filha de Horacio, moça linda de trinta anos, olhos azuis e cabelo ruivo como o de Alfonsina, se junta ao agravamento do câncer. Fechava-se o cerco de revezes que não lhe davam saída. Imagina-se proteger com novo retiro, dessa vez buscando se hospedar na pensão de outra amiga; em 18 de outubro, toma o trem noturno para Mar del Plata, despedindo-se na estação do filho Alejandro, então com vinte e seis anos. Na antevéspera, *La Nación* havia publicado o poema de adeus, “Romancillo cantáble”, decerto escrito na estada anterior em Colonia, cujos versos finais douram a pílula⁴⁹.

Dores pavorosas lhe atestam o pior e toma providências que lhe parecem compulsórias: chama a criada e dita uma carta para o filho⁵⁰; redige o poema derradeiro, “Voy a dormir”⁵¹, e no sábado, dia 22, vai ao correio enviá-lo ao jornal, que recebeu o envelope na noite do dia 23. Por designio da autora, era o original de sua colaboração póstuma. O poema fora escrito com tinta vermelha, a mesma que usou no bilhete endereçado ao chefe de polícia: “Não culpem ninguém pela minha morte”⁵². Perto da meia-noite do dia 23, pede socorro ao médico da cidade, que constata a metástase generalizada e lhe receita analgésicos na dose que ela quiser. No dia 25, terça-feira, sai de casa

[48] Alfonsina dedicou-lhe o poema “La Colonia a medianoche”. In: *Mascarilla y trébol...*, op. cit., pp. 399-400.

[49] Storni, Alfonsina, op. cit., pp. 566-67: “Pasando el río grande/ esa que te ama/ no se muere... verdea como las ramas” (1938).

[50] “No te escribo yo porque me siento un poco cansada. Hago escribir con la mucamita. Sueñame que me hace falta. Te escribo tan solo para que veas que te quiero. Te besa cariñosamente tu hermana, Alfonsina Storni”. In: Roxlo, Conrado Nalé e Mármol, Mabel, op. cit., p. 165.

[51] Algumas fontes sustentam que o poema — epigrafe deste artigo — fora escrito antes desse transe.

[52] Os detalhes mobilizados no texto procedem das fontes biográficas já mencionadas, em especial de Andreola, Carlos Alberto. *Alfonsina Storni...*, op. cit., pp. 167-202.

[53] Storni, Alfonsina, op. cit., p. 600. O repertório de vocábulos e de imagens nesse poema retoma na integra a atmosfera depressiva do último livro, *Mascarilla y trébol*, aqui levada ao paroxismo. O procedimento consiste em transfigurar o corpo — “dentes de flores”, “manos de hierbas” — e os objetos — “cofia de rocío”, “edredón de musgos encardados” — ou, então, em enunciar a fantasia do sumiço do mundo social na natureza, ao substituir a lâmpada de cabeceira pelas estrelas.

[54] Salvadora Medina Onrubia de Botana, esposa de Natalio Botana, editor-proprietário do diário portenho *Crítica*, amiga íntima da poetisa, havia cuidado dela após a cirurgia em 1935.

[55] Reproduzida em Andreola, Carlos Alberto, op. cit., p. 192.

Recebido para publicação
em 12 de junho de 2013.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

97, novembro 2013

pp. 83-113

no início da madrugada e joga-se ao mar. “Voy a dormir” chegara a tempo de sair ao pé do necrológio em *La Nación*, em 26 de outubro de 1938⁵³. O corpo foi levado de trem a Buenos Aires, velado no Clube Argentino de Mulheres e enterrado no mausoléu da família Botana⁵⁴ no cemitério Chacarita. A foto do rosto de Alfonsina no caixão⁵⁵, reproduzida em *El Diario*, exhibe as feições vigorosas do semblante apaziguado, sem rastros de violência.

SERGIO MICELI é professor titular no departamento de sociologia da Universidade de São Paulo.