

## 1. BUENOS AIRES, CIDADE MODERNA

*Espetada por torres, a cidade proclama nas alturas o vigor de um povo. Já tem sua coroa cinza das grandes metrópoles, cinza de fumaça – fundido ao cinza das nuvens –, como Londres, Paris, como as gigantescas urbes do mundo; essa fumaça que paira até sobre os bairros aristocráticos, hoje também agitados pelo dinamismo característico do povo portenho.*

*Caras y Caretas, outubro de 1930*

As figuras masculinas e femininas combinam elementos geométricos planos: círculos para as cabeças, retângulos para os corpos e membros. Quatro acima, três abaixo, flutuam em um espaço abstrato, em que se espalham sem efeito de perspectiva, exceto no que tange a seu tamanho. As sete cabeças têm adornos distintos: faixas estreitas, meias-luas, setas, ovais, cachos rígidos que caem até a linha dos ombros, insígnias. Os corpos exibem também faixas coloridas e transparentes cujos tons e formas os diferenciam. No espaço em que navegam, sem se apoiar em nenhum plano sólido, em nenhuma linha, há estrelas de Davi, cruzes gamadas, sóis partidos ao meio. Duas das figuras carregam bandeiras irreconhecíveis.

Em outro espaço marinho ou interestelar ondula o dragão, entre estrelas de cinco pontas. Sobre seu dorso há

transatlânticos, faróis iluminados, peixes com bandeiras, figuras vagamente humanas cujas cabeças acabam em insígnias: a chilena, a peruana, a brasileira, a uruguaia, a argentina.

Uma paisagem urbana ordena seus edifícios retangulares em dois grandes blocos; três edifícios têm olhos e nariz; de outros quatro saem bandeiras não identificáveis, exceto a que traz as cores da Espanha. Na parte inferior, um réptil geométrico e metálico, com quatro pés e cabeça humana, carrega um homenzinho de várias pernas sobre seu crânio. A cauda expele círculos negros em direção a um retângulo verde, onde uma cabeça de mulher se apoia.

Modernas quimeras voam sobre uma paisagem fraturada: homens-aeroplanos com cabeças de pássaro e corpos de chaminé; braços e pernas enfiados em planos transparentes dão impulso às máquinas humanas, cujos pés se transformaram em rodas; escadas e âncoras se projetam dos ventres; nos peçoços, hélices enxertadas.

A paisagem urbana é formada por retângulos sobrepostos; alguns têm um olho enorme aberto no ângulo superior; de outros saem veredas ou ruas, que começam em tradicionais arcos romanos. Sobre cilindros, dois homenzinhos sentados e, em primeiro plano, um ícone semi-humano mostra sua cauda de dragão ou de serpente. Todas as superfícies, perfeitamente definidas, são atravessadas por linhas horizontais. Um rosto, metade homem, metade mulher, é recortado contra o espaço transparente em que flutuam grafismos; saem faixas da parte superior da cabeça e outras faixas sobem da base

do quadro. Há algo de caricatural nos dois meios sorrisos e a representação chapada evoca ao mesmo tempo a pintura primitiva e os quadrinhos.<sup>1</sup>

Xul Solar expõe alguns desses quadros em Buenos Aires. Em 1924, no Salón Libre; em 1925, no Salón de los Independientes; em 1926, em Amigos del Arte, junto com Petorutti e Norah Borges; em 1929, em Amigos del Arte novamente, dessa vez com Berni. Inventou o *neocriollo*, a pan-língua, a escrita pictórica; trouxe a Buenos Aires, segundo Borges e Pellegrini, o expressionismo alemão e Paul Klee; pensa que a astrologia pode explicar a hierarquia e o movimento oculto do mundo. É obcecado por regras: modificar o jogo de xadrez ou o tarô, alterar o desenho das notas musicais ou da casa funcional moderna. Como em seus quadros, Xul destaca, identifica, combina, geometriza e mescla.

Sempre vi esses quadros de Xul como quebra-cabeças de Buenos Aires. Mais do que sua intenção esotérica ou liberdade

1 Xul Solar, *Ronda* (1925), *Otro drago* (1927), *Dos mestizos de avión y hombre* (1935), *País duro en noche clara* (1923), *Una pareja* (1924), reproduzidos em *Xul Solar: 1887-1963*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1977, prólogo, "Xul Solar, explorateur d'arcanes", por Aldo Pellegrini. Jorge Sarquis associa Xul Solar ao espírito arquitetônico moderno que começa a se espalhar por Buenos Aires na década de 20. Ver Jorge Sarquis, *El momento de la modernidad; 1920-1945*. Buenos Aires: mimeo., 1986. Também é interessante o ensaio de Alfredo Rubione: "Xul Solar: utopía y vanguardia", *Punto de Vista*, n. 29, abr. 1987.

estética, me impressionavam sua obsessão semiótica, sua paixão hierárquica e geometrizar, a externalidade de seu simbolismo. Buenos Aires, nas décadas de 20 e 30, era o ancoradouro urbano dessas fantasias astrais, e, em suas ruas, desde o último terço do século XIX também se falava uma língua geral, um jargão *cocoliche*<sup>2</sup> de porto de imigração. Xul aprendeu na Europa, para onde viajou em 1903 e de onde voltou em 1924, a linguagem e as experiências da vanguarda. Buenos Aires era um lugar onde essas perspectivas podiam continuar a se desdobrar. Muitas coisas aconteceram nesses vinte anos da viagem europeia de Xul, e o objetivo deste livro é verificar quais foram algumas das respostas diante das mudanças. O que Xul mescla em seus quadros também se mescla na cultura dos intelectuais: modernidade europeia e especificidade rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador, criollismo e vanguarda. Buenos Aires: o grande cenário latino-americano de uma cultura de mescla.

Caida entre os grandes edifícios cúbicos, com panoramas de frango na "televisão de cachorro" e salas douradas e pontos de cocaína e vestibulos de teatros, quão maravilhosamente vadia é a Calle Corrientes à noite! Quão linda e quão vã! [...] A rua vagabunda acende todos os letreiros luminosos às sete da noite e, engrinaldada de retângulos verdes, vermelhos e

2 Mistura de espanhol e italiano falada pelos imigrantes italianos, em Buenos Aires, na passagem do século XIX para o XX. [N. T.]

azuis, projeta nas paredes brancas seus reflexos de azul de metileno, seus amarelos de ácido pícrico, como o glorioso desafio de um pirotécnico.

Sob as luzes fantasmagóricas, mulheres estilizadas como as desenhadas por Sirio passam e acendem um vulcão de desejos nos vagabundos de pescoço duro que se oxidam nas mesas dos cafés saturados de "jazz-band".

Vigias, jornalheiros, gigolôs, atrizes, porteiros de teatro, mensageiros, vendedores, funcionários de firmas, bufões, poetas, ladrões, homens de negócio suspeitos, escritores, vagabundos, críticos teatrais, damas de muitos homens: uma humanidade única e cosmopolita e extravagante dá-se as mãos nesse desaguadouro da beleza e da alegria [...]. Porque basta entrar nessa rua para sentir que a vida é outra, e mais forte e mais animada. Tudo oferece prazer. [...] E livros, mulheres, bombons e cocaína, e cigarrinhos esverdeados, e assassinos incógnitos, todos confraternizam na estilização que uma luz superelétrica modula.<sup>3</sup>

Alguns pivetes que brigam no meio da rua; meia dúzia de vagabundos na esquina; uma velha mal-humorada numa porta; uma garota que olha de esguelha para a esquina, onde está a meia dúzia de vagabundos; três proprietários que esgrimmam cifras num diálogo estatístico na frente do boteco da

3 Roberto Arlt, "Corrientes por la noche", in Daniel Scroggins (org.), *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*. Buenos Aires: ECA, 1981, pp. 147-48.

esquina; um piano que solta um bolero antigo; um cachorro que, repentinamente atacado de epilepsia, gira e extermina a dentadas uma colônia de pulgas que traz perto das vértebras do rabo; um casal na obscura janela de uma sala: as irmãs na porta e o irmão contemplando a meia dúzia de vagabundos que tonteiam na esquina. Isso é tudo e nada mais. Engenhoca poética, encanto mixo, o estudo de Bach ou de Beethoven junto com um tango de Filiberto ou de Mattos Rodríguez.<sup>4</sup>

Buenos Aires cresceu de forma espetacular nas duas primeiras décadas do século xx. A nova cidade torna possível, literariamente verossímil e culturalmente aceitável o flâneur que lança o olhar anônimo daquele que não será reconhecido por aqueles que são observados, o olhar que não supõe comunicação com o outro. Observar o espetáculo: um flâneur é um espectador imerso na cena urbana e, ao mesmo tempo, faz parte dela: numa sequência infinita, o flâneur é observado por outro flâneur que por sua vez é visto por um terceiro e... O circuito do passante anônimo só é possível na cidade grande, que é uma categoria ideológica e um universo de valores, mais do que um conceito demográfico ou urbanístico. Arlt produz seu personagem e sua perspectiva nas *Aguafuertes*, tornando-se ele próprio um flâneur modelo. Diferentemente dos costumbristas que o antecederam, mistura-se na paisagem urbana

<sup>4</sup> Id., "Silla en la vereda", in *Obras completas*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981, t. 2, p. 90.

como um olho e um ouvido que se deslocam ao acaso. Tem a atenção flutuante do *flâneur* que circula pelo centro e pelos bairros, penetrando na pobreza nova da grande cidade e nos meios mais evidentes da marginalidade e do crime.

Em seu itinerário dos bairros ao centro, o passante cruza uma cidade cujo traçado já foi definido, mas que ainda conserva muitas partes sem construções,<sup>5</sup> terrenos baldios e ruas sem calçada. Os cabos da iluminação elétrica, porém, já haviam substituído, em 1930, os antigos sistemas a gás e a querosene. Os meios de transporte modernos (sobretudo o bonde, em que o passante arltiano viaja permanentemente) haviam se expandido e ramificado; em 1931, em meio a um escândalo denunciado por alguns jornais, o sistema de coletivos foi legalizado. Vive-se a cidade numa velocidade sem precedentes e os deslocamentos rápidos não provocam consequências apenas funcionais. A experiência da velocidade e a experiência da luz moldam um novo elenco de imagens e percepções: quem tinha pouco mais de vinte anos em 1925

<sup>5</sup> Ver, a respeito, a excelente síntese das transformações urbanas realizada por Leandro Gutiérrez e Luis Alberto Romero, *La cultura de los sectores populares en Buenos Aires, 1920-1945* (trabalho em que também colaboraram Juan Suriano e Ricardo González). Buenos Aires: PEHESACISEA, mimeo., 1985. A cidade expande suas superfícies pavimentadas, duplicando-as entre 1920 e 1938: "Três temas centrais do crescimento urbano se destacam em relação ao que foi afirmado: pavimentação, edificação e crescimento de centros dispersos", *ibid.*, p. 41.

podia se lembrar da cidade da virada do século e comprovar as diferenças. Sem dúvida, as coisas haviam mudado menos em Floresta do que no centro. Mas as entidades de fomento, as associações de vizinhança e cooperativas, o crescimento de centros comerciais em bairros relativamente afastados como Villa Urquiza ou Boedo transportavam para a periferia, mesmo que atenuados, os traços do centro.

Creio que o impacto dessas transformações tem uma dimensão subjetiva que se manifesta num intervalo de tempo relativamente curto: de fato, homens e mulheres podem se lembrar de uma cidade diferente daquela em que estão vivendo. Além disso, essa cidade diferente foi o cenário da infância ou adolescência: o passado biográfico destaca o que se perdeu (ou se ganhou) no presente da cidade moderna.

A Argentina ocupa o segundo lugar entre as nações que receberam maior imigração europeia nos cem anos entre, aproximadamente, a metade do século XIX e a década de 1950. Se levarmos em conta a relação entre o volume de imigrantes e o tamanho total da população que o recebe, o caso argentino é ainda mais destacado, uma vez que foi o país que sofreu maior impacto imigratório europeu no período citado. Por outro lado, a Argentina é atualmente um dos países mais urbanizados do mundo, com aproximadamente 80% de sua população residindo em aglomerações urbanas; e os principais fatores demográficos determinantes do processo de

o passado biográfico destaca o

urbanização foram as imigrações, em primeiro lugar, e mais tarde as migrações internas.<sup>6</sup>

Do ponto de vista de sua população, Buenos Aires era uma cidade cosmopolita. O que escandalizava ou apavorava muitos dos nacionalistas do Centenário<sup>7</sup> influenciou a visão dos intelectuais nos anos 20 e 30. O processo começara, na verdade, muito antes, mas sua magnitude e profundidade continuavam a impressionar os portenhos nesse período. O ensaio traduz em termos ideológicos e morais as reações diante de uma população diferenciada pelas línguas e origens nacionais, somada à experiência de um rápido crescimento material da própria cidade. A imagem de uma cidade homogênea já se rompera em 1890, mas trinta anos é pouco para assimilar, na dimensão subjetiva, as diferenças radicais trazidas pelo crescimento urbano, pela imigração e pelos filhos da imigração.<sup>8</sup>

6 Alfredo R. Lattes e Ruth Sautu, "Inmigración, cambio demográfico y desarrollo industrial en la Argentina". *Cuadernos del CENEP*, n. 5, 1978, pp. 2-3.

7 Entre as obras que surgiram durante as comemorações do centenário da Revolução de Maio, em 1910, estão *Canto a la Argentina* (1910), de Rubén Darío, as *Odas seculares* (1910), de Leopoldo Lugones, e ensaios como *El payador* (1916), também de Lugones, e a monumental *Historia de la literatura argentina* (1917-22), de Ricardo Rojas. [N. E.]

8 "De fato, a imigração de não nativos foi o principal componente do crescimento da população até 1935. Essa situação pode ter sido peculiar em Buenos Aires, fazendo dessa cidade um caso particular, mesmo entre

Uma cidade que duplica sua população em pouco menos de um quarto de século<sup>9</sup> sofre mudanças que seus habitantes, velhos e novos, tiveram de processar. Juntem-se a isso mais dois dados: em 1936, a porcentagem de estrangeiros superava 36,10% e os homens não nativos eram 120,9% a mais; a cidade que Miguel Cané temia em 1890 continuava a ser Buenos Aires na década de 30. Os não nativos, por outro lado, concentravam-se na faixa de jovens adultos na pirâmide populacional, e suas mulheres eram mais férteis. Imigrantes e filhos de imigrantes são assim responsáveis, segundo estimativas, por 75% do crescimento de Buenos Aires.<sup>10</sup> Ainda que os estrangeiros não mais se concentrassem majoritariamente no centro, como ocorria até o início do século xx, também eram notáveis por lá. Por outro lado, seus filhos fazem parte do contingente beneficiado pelo aumento nas taxas de alfabetização e escolaridade; muitos iniciam o trabalhoso caminho de ascensão pelo

→ as cidades latino-americanas. A literatura do crescimento da cidade sugere que os grandes centros urbanos cresceram através da migração interna." Zulma Recchini de Lattes, *La población de Buenos Aires: componentes demográficos del crecimiento entre 1855 y 1960*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Sociales Torcuato di Tella, Centro Latinoamericano de Demografía, Editorial del Instituto, 1971.

<sup>9</sup> Em 1914, Buenos Aires tinha 1 576 000 habitantes; em 1963, 2 415 000. Cf. id., *ibid.*, p. 30.

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, p. 134.

filhos, e o sistema educacional que o elevava e beneficiava.  
capital e pelos bens simbólicos. Ingressam nas universidades ou começam a disputar espaços no campo da cultura e nas profissões liberais.

Em meados de 1930, os analfabetos nativos de Buenos Aires representam apenas 2,39% num total de 6,64%. É verdade que, como assinalam Gutiérrez e Romero, não necessariamente

os considerados letrados estavam capaci- [redacted] substantiva e compreensiva mesmo de [redacted] Mas indica que uma quantidade maior de pessoas estava em condição de alcançar outras formas de conhecimento além da mera experiência.<sup>11</sup>

Define-se assim o espaço social ampliado de um público leitor potencial, não apenas das camadas médias, mas também de setores populares. O crescimento da educação secundária, também notável nos níveis nacional, normal e comercial, dobrou o número de alunos incluídos no sistema em pouco mais de uma década, entre 1920 e 1932.

Essas são as precondições para as mudanças ocorridas no perfil do público e a consolidação de um mercado editorial local. Ultrapassado o público de "señores", passa-se a um universo de camadas médias. Para elas se produz *Claridad*, de Antonio Zamora,<sup>12</sup> um empreendimento dinâmico e moderno

<sup>11</sup> L. Gutiérrez e L. A. Romero, *op. cit.*, p. 36.

<sup>12</sup> Ver L. A. Romero, *Libros baratos y cultura de los sectores populares*.

→ Perfil do público leitor e a consolidação de um mercado editorial local.<sup>39</sup> tread

traz a partir do polo da distribuição do consumo  
que, conforme afirmou seu diretor em reportagem realizada por Roberto Arlt, em pouco menos de dez anos imprimiu 1 milhão de exemplares em edições que normalmente ficavam nos 10 mil, mas que na década de 30 chegaram aos 25 mil.<sup>13</sup> *Claridad*, editora e revista, *Los Pensadores*, *Los Intelectuales* publicam de tudo: ficção europeia, ensaio filosófico, estético, político. Montam a biblioteca do aficionado pobre; atendem a um novo público e, ao mesmo tempo, o estão produzindo, proporcionando-lhe uma literatura responsável do ponto de vista moral, útil por seu valor pedagógico, intelectual e economicamente acessível. Essas editoras e revistas consolidam um circuito de leitores que, também por causa da ação do novo jornalismo, está mudando e se expandindo: trata-se de uma cultura que se democratiza a partir do polo da distribuição e do consumo.

Acreditamos que um jornal desse tipo, diferente dos de aspecto tradicional, pode aspirar facilmente a um destaque no

- Buenos Aires: CISEA, 1986; e Graciela Montaldo, "Claridad: un nudo cultural" e "Los Pensadores: la literatura como pedagogía, el escritor como modelo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 445, jul. 1987. Jorge Rivera pesquisou, de forma inteligente, as relações entre esses novos desenvolvimentos editoriais e o processo de profissionalização do escritor: "La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos". *Capítulo: historia de la literatura argentina*, v. 3. Buenos Aires: Centro Editor, 1981.
- <sup>13</sup> R. Arlt, "Hacen falta libros baratos", in D. Scroggins, op. cit., pp. 266-68.

jornalismo argentino. Queremos fazer um jornal ágil, rápido, sintético, que leve o leitor a perceber, pela imagem direta das coisas e pela crônica sucinta e eficaz dos fatos, tudo o que acontece ou tudo o que provoca, de alguma forma, o interesse público. Em uma palavra: queremos fazer um jornal vivaz em sua diversidade e em sua simultaneidade universal. Mas esse sentido objetivo dos acontecimentos, que é um sentido essencialmente jornalístico, adaptado ao ritmo célere que caracteriza nosso tempo, não afastará de nosso espírito o conceito fundamental que deve orientar um órgão que busca o contato com as massas populares e deseja uma difusão persistente e ampla.<sup>14</sup>

Tudo o que há de novo nesse jornalismo pode ser lido nessa declaração de intenções. *El Mundo* quer se diferenciar dos diários de "señores", os órgãos escritos e lidos pela classe política e pelos setores ilustrados. Oferece um material montado sobre a base de artigos breves, que podem ser integralmente consumidos durante o trajeto para o trabalho, na plataforma do bonde ou nos vagões de trem e metrô. O jornal, por seu formato de tabloide, não requer a comodidade da casa ou da escrivaninha. Encerrado um primeiro mês de testes e mudanças, em maio de 1928, *El Mundo* começa a competir, de manhã, pelo público do vespertino *Crítica*, fundado em 1911.

<sup>14</sup> *El Mundo*, n. 1, 14 mai. 1928, citado por Sylvia Saitta, "El diario *Mundo*". Buenos Aires: mimeo., 1987.

de políticos.

que havia modificado radicalmente todas as modalidades do jornalismo rio-platense. Ritmo, rapidez, novidades insólitas, notas policiais, miscelânea, seções dedicadas aos esportes, ao cinema, à mulher, à vida cotidiana e às crianças compõem as pautas e o formato do novo jornalismo para os setores médios e populares. Jornalismo dirigido, além do mais, por profissionais e não por políticos: entre eles, muitos dos intelectuais e escritores mais importantes da época.<sup>15</sup> O formato de tabloide, a quantidade de material gráfico obtido pelos repórteres do jornal e incorporado à diagramação desde a primeira página, a variedade de seções destinadas a faixas diferentes de público, a incorporação de ficção, fofocas, coluna social, quadri-nhos, charges e ilustrações rapidamente definem o perfil que *El Mundo* conservará por toda a década de 30. O crescimento no primeiro ano é sem dúvida espetacular. Em 1928 triplica a média diária de circulação (de 40 mil a 127 mil exemplares) e, se é difícil confirmar esse dado informado pela direção do jornal, o aumento do espaço de publicidade indica com objetividade sua repercussão: em outubro de 1928, são 8 203 centímetros; um ano depois, 41 008.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Uma lista bastante completa de quem circulou pelas redações desses jornais pode ser encontrada em Alberto Pinetta, *Verde memória: tres décadas de literatura y periodismo en una autobiografía*. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1962.

<sup>16</sup> Dados recolhidos por Saitta, op. cit.

para os escritores recém-chegados

*El Mundo*, como *Crítica* já fora e continuava sendo, torna-se fonte de emprego para os escritores recém-chegados ao campo intelectual e também para os de origem patricia, como Borges, que dirige, por um breve período, o “Suplemento Color” de *Crítica*. Como se pode confirmar nas memórias e lembranças desse período, praticamente todos os que publicaram nesses anos passaram pelas redações e se tornaram jornalistas de destaque, caso dos irmãos Tuñón ou Arlt.<sup>17</sup> O novo jornalismo e a nova literatura se vinculam de várias maneiras e são responsáveis pela afirmação de uma variante moderna do escritor profissional. A redação de um jornal, tal como a descrevem Tuñón, Arlt ou Pinetta, é o espaço material do novo: desde os telegramas internacionais até a velocidade com que se produz e reproduz a notícia evocam o mundo da tecnologia.

Os meios de comunicação impressos de caráter massivo se somam à trama cultural de uma cidade onde também o cinema se difundiu num ritmo comparável ao dos países centrais: até 1930 existem mais de mil salas em todo o país e, segundo a revista *Señales*, poucos anos depois da chegada

<sup>17</sup> A revista *Señales*, n. 2, mar. 1935, publica um artigo de Juan Piedra blanca cujo título é “Sobre el grito del canillita se alzó la prensa argentina” [“Sobre o grito do jornaleiro se levantou a imprensa argentina”]. Nele aparecem alguns dados, sem indicação de fonte: a tiragem diária de jornais e revistas aproxima-se de 2 milhões de exemplares; há 30 mil pessoas envolvidas na distribuição e 15 mil jornalistas, editores e correspondentes



do cinema sonoro seiscentas novas salas são preparadas para essa nova técnica.

Para passar um dia no campo, a concertola, gramofone portátil, é o complemento agradável e manterá a alegria de todos que os acompanharem.

A grande Enciclopédia Prática de Mecânica é a verdadeira obra de referência e estudo necessária para o empregado de oficina, o construtor, o operário mecânico, os alunos das escolas de Artes e Ofícios e todos aqueles que, ávidos de saber, sentem-se atraídos pelos progressos, cada vez maiores, da indústria moderna.

Já que você recusa o antigo... Por que não passa roupa com eletricidade? Senhora, não hesite mais, abandone os procedimentos velhos e ineficazes; durante "O MÊS DO BEM PASSADO" lhe oferecemos a oportunidade de adquirir seu ferro elétrico, da melhor qualidade e de qualquer uma das marcas prestigiadas, em pagamentos mensais, nas casas do ramo e nas Companhias de Eletricidade de todo o país. Solicite também seu cupom para o sorteio de \$ 20 mil em prêmios. INSTITUTO DO LAR MODERNO. O mês do bem passado.

*Maestros célebres que conquistaram o mundo.* Stradivarius se tornou célebre no mundo por seus famosos violinos. Hoje, TELEFUNKEN super "Meister", outro conquistador do mundo,

lhe oferece o emocionante prazer de escutar a Europa, a América do Norte etc., de juntar-se à vida e ao ambiente de povos distantes, escutando sua música e ouvindo a palavra de seus homens. Assim como nas ondas curtas, é excelente a recepção das ondas normais.

Senhoras: Roberto Arlt escreveu o romance *Una noche terrible*, publicado pelo MUNDO ARGENTINO. Não deixem de lê-lo, pois a originalidade de seu argumento e seu extravagante protagonista são daqueles que apaixonam – principalmente as leitoras de romances inspirados na vida real.<sup>18</sup>

A publicidade expressa mudanças que afetam as práticas culturais no sentido mais amplo, inclusive as das elites. *Martín Fierro*, a revista por excelência da vanguarda dos anos 20, mostrou-se sensível aos processos de incorporação de novas tecnologias aplicadas à vida cotidiana e à organização do *habitat*: fonógrafos, artefatos elétricos, mobiliário de cozinha e banheiro, aparelhos de iluminação. Nas revistas de grande tiragem e público diversificado, como *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino* ou *El Hogar*, os anúncios dão uma ideia da penetração no imaginário coletivo desses dispositivos modernizadores que, por outro lado, aumentavam bastante o tempo livre das mulheres das camadas

18 Os anúncios transcritos foram publicados respectivamente em: *Caras y Caretas*, n. 1 361 e 1 362, nov. 1924; *El Hogar*, 10 mai. e 14 jun. 1935; *El Mundo*, 26 ago. 1931.

médias, o que, pelo menos em tese, não deixa de influir na conformação e na disponibilidade do público leitor potencial.

A mudança no perfil da oferta publicitária é grande se o compararmos com o do período imediatamente anterior.<sup>19</sup> Mantém-se a oferta de produtos de beleza, um dos setores mais importantes da publicidade, mas se alteram as modalidades de apresentação e a lista de produtos oferecidos. No final dos anos 20 tem início a era dos sabonetes oleosos e do *cold-cream*; mas, além disso, Hollywood começa a impor o perfil das modelos que ilustram os anúncios. E estes antecipam ou acompanham mudanças na cultura feminina das camadas médias: senhoras que fumam e que recomendam umas às outras pastas para eliminar manchas dos dentes; mulheres jovens e de aspecto “respeitável” sentadas à mesa de uma confeitaria que exhibe copos e utensílios adequados para aperitivos; as faixas cedem seu lugar aos corpetes e alguns produtos prometem até torná-los desnecessários. A vida ao ar livre e os esportes passam a oferecer suas imagens à publicidade: uma partida de tênis feminino ilustra a mensagem do chocolate Van Houten’s; Kelito<sup>20</sup> organiza concursos para escolher os melhores esportistas do ano. Ao mesmo tempo, os tradicionais anúncios de partituras diminuem em relação à oferta de discos, fonógrafos

19 Fiz a comparação sobretudo através de *Caras y Caretas*, de 1910 até perto de 1930. Também verifiquei *El Hogar* em diferentes momentos da década de 20 e até 1935.

20 Apelido do River Plate, time de futebol argentino. [N. T.]

e rádios; os instrumentos de *jazz-band* aparecem junto com os pianos. Automóveis, câmaras de cinema e de fotografia, projetores completam o repertório da realidade e dos desejos. A estética da publicidade também mudou: tanto os perfumes Myrurgia quanto os de lavar roupa Sunlight recorrem a desenhos atualizados que incluem composições quase abstratas no primeiro caso e, no segundo, *slogans* acompanhados de esboços que evocam desenhos animados. Mensagens publicitárias como as de Geniol ou Melhoral são suficientemente inovadoras para chegar até os anos 50 com muito poucos retoques.

Uma camaradagem sem ressalvas se trava entre os sexos. As famílias voltaram a permitir os passeios. As instituições desportivas aceitaram a entrada de mulheres, até então proibida. Os excursionistas impulsionaram o automóvel. As autoridades abriram caminhos, pavimentaram algumas saídas para o campo e se incumbiram de sua manutenção. O delta foi povoado por restaurantes. Os cinemas se multiplicaram num passe de mágica. Num estalo foram abertas mais de mil salas para a exibição de filmes. Suspendeu-se a proscrição da dança – que, como cristão na catacumba, passara despercebida em certos cabarés ou salões de clube. Agora se dança em toda parte. Nenhum policial espiona mais as ocupações que distraem os casais dentro de carros enfiados no bosque de Palermo.<sup>21</sup>

21 Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera*. 2.ª ed. Buenos Aires: Gleizer, 1931, pp. 60-61.

Ela deve acreditar que os bebês vêm de Paris. Ou, no mínimo, ignorar onde são comprados.

Ainda que tenha quarenta anos, nunca deve ter amado. Todos os homens devem ter-lhe sido indiferentes. O único que tem direito de fazê-la perder o juízo é ele.

Deve indignar-se profundamente diante de qualquer conversa liberal. Também é conveniente que proteste ou se escandalize com esses casaquinhos que preferem a obscuridade das ruas à luz elétrica das avenidas.

Não deve ter amigas, e muito menos amigos. Se tem amigas, são moças muito sérias, bem rigorosas no falar, no pensar e ainda mais no fazer.

Não deverá demonstrar nenhum tipo de curiosidade; não lerá porque ler perverte a imaginação; não passeará porque passeios gestam tentações. Por tudo isso, manifestará uma alegria infinita em ficar em casa, fechada entre quatro paredes, tecendo honestíssimas meias.<sup>22</sup>

Scalabrini evocara uma cidade seccionada entre a praça pública e o gineceu, a cidade dos homens desacompanhados, anterior a 1925, conforme sua cronologia meio imprecisa. Acredita ver de imediato as transformações espetaculares mencionadas na primeira citação: Buenos Aires se dedica ao ar livre e aos esportes, os costumes sexuais se modernizam

<sup>22</sup> R. Arlt, "Lo que deben creer él y ella" (de uma série de *Aguastronges* sobre as relações entre os sexos antes do casamento). *El Mundo*, 26 ago. 1931.

e as relações entre homens e mulheres se tornam mais liberais. Essa celebração da modernidade contrasta com as descrições ácidas de Roberto Arlt, que ainda denuncia o namoro e o casamento como armadilhas para homens sozinhos, preparadas por mulheres hipócritas e pouco escrupulosas, angustiadas diante da possibilidade de uma solteirice que representa, além do mais, uma *capitis diminutio* social, uma condição garantida de aperto financeiro. Entre essas duas visões, a de Scalabrini e a de Arlt, debatia-se a experiência da mudança que afetava os hábitos privados e públicos. As filhas de Don Goyo Sarrasqueta, personagem da tira cômica de *Caras y Caretas*, não deixam de escandalizar o pai com seus hábitos, como o de frequentar rapazes farristas amantes de uns tragos e, inacreditavelmente, de cocaína. De qualquer forma, as revistas e o cinema difundem modelos de relações mais modernas: mulheres esportistas, que dirigem automóveis e trabalham em ocupações não tradicionais, tornam-se um lugar-comum do imaginário coletivo, ainda que se distingam das persistentes imagens das garotas de bairro cujo horizonte se limita ao casamento e aos filhos. No campo da cultura, essa complexa trama de mudança e persistência pode ser lida nas biografias de escritoras, de Alfonsina a Victoria Ocampo, dois modelos da luta não apenas para ocupar lugares equivalentes aos dos homens, mas também para obter a aceitação de uma moral privada igualitária. A fundação e a direção da revista *Sur* são um ponto de inflexão nesse processo: Victoria Ocampo é a primeira mulher que toma um

A trama complexa de mudanças, ser lida nas biografias de 49

iniciativa cultural-institucional que afeta destinos intelectuais masculinos.<sup>23</sup>

Vamos em direção à pureza da linha, ao verdadeiro valor dos volumes, à geometria aplicada. A riqueza da madeira é uma finalidade pura na construção. Busca-se a comodidade e sobretudo um ambiente diáfano e claro que nos permita respirar e coordenar nossas ideias em lugares adequados.<sup>24</sup>

23 Os programas da modernidade convivem, mesmo nas elites, com a persistência de velhas regras sobre a sexualidade e a mulher. Uma carta anônima que, por algum motivo, Gironde considerou digna de ser conservada encontra-se no arquivo do bibliófilo Washington Pereyra e parte dela pode ser lida na revista *Xul*, n. 6, citada por Néstor Perlongher. O erotismo da poesia de Gironde dialoga com uma pornografia de prostíbulo, em que a mulher objeto sexual ocupa o primeiro plano do discurso. No mesmo arquivo encontrei uma carta do escultor Riganelli a Gironde (24 jun. 1924), em que aparece um dos lados da questão homossexual: "Depois que você foi embora, saí para confirmar certas suspeitas quanto ao indivíduo de que estivemos falando e me disseram que é um *hermafrodita*. Imagine como me agrada esse indivíduo frequentar minha casa!, e me tomarem por igual a ele; rogo que você venha até a minha casa para me aconselhar sobre o que devo fazer, estou cego de raiva".

24 "La arquitectura y el mueble". *Martín Fierro*, n. 30-31 (artigo não assinado). Essa revista e os primeiros números de *Sur* caracterizam-se pela defesa da modernidade no desenho, na arquitetura e no urbanismo. Sabe-se que Victoria Ocampo projetou e construiu a primeira casa moderna de Buenos Aires.

Queremos ensinar a equipar a cozinha e temos alguma autoridade para isso: quando construímos a última grande moradia coletiva do Lar Operário, na esquina de Alvarez Thomaz com El Cano, já fartos de ver entrar em nossas lindas e claras cozinhas o mobiliário gasto, mesas estragadas pelos anos e pelo descuido, depois de ver entrar nelas tantos elementos impróprios dissemos para nós mesmos: na terceira casa coletiva instalaremos nas cozinhas um mobiliário minimamente adequado para todas as necessidades do lar; e lá colocamos prateleiras, penduradores metálicos, filtros, mesas de mármore, em duas palavras, uma instalação completa, para que ninguém nelas pudesse introduzir móveis sem categoria.<sup>25</sup>

A casa familiar não é apenas indicador do gosto, mas também dos hábitos: há indícios, já em 1928, de que o público ampliado das revistas de grande tiragem pode aceitar, embora apenas na imaginação, interiores decorados com quadros que evocam o cubismo e móveis baixos de linhas geométricas.

25 A citação, que reproduz palavras de Nicolás Repetto, faz parte da conferência de Pancho Liernur, "Arquitectura en la Argentina moderna". *Materiales*, n. 2. Buenos Aires: La Escuelita, 1982. Nesse mesmo número está o trabalho de Jorge Sarquis, "Arquitectura y vanguardia literaria". Tanto Sarquis como Liernur e a atual equipe de história da arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo expõem hipóteses bastante sugestivas sobre o lugar e as funções da modernidade arquitetônica cultura argentina dos anos 20 e 30.

→ Modernidade e persistência!

Esses interiores sugerem espaços de trabalho feminino que não incluem os instrumentos de suas tarefas tradicionais, e sim pequenos escritórios, luminárias, bibliotecas suspensas, um rádio e um biombo decorado de acordo com o gosto moderno, com motivos abstratos.<sup>26</sup> Claro que o que se aceita como dado nos bens e mensagens simbólicas não se incorpora imediatamente ao desenho e às modalidades do cotidiano. É difícil, porém, imaginar que essa atualização não marque o público sobre o qual age no dia a dia.

A ânsia pedagógica de Nicolás Repetto, ao descrever seu ideal de cozinha para os futuros edifícios que a cooperativa de O Lar Operário construirá, alia-se com as tendências a uma vida saudável e ao higienismo<sup>27</sup> que também fazem parte do horizonte do moderno, tal como apresentado em suas dimensões cotidianas e familiares; daí emerge, ademais, uma estética que, em vários pontos, se aproxima das vanguardas. A tecnologia e o maquinismo reivindicados pelos arquitetos Prebisch, Vautier e Wladimiro Acosta representam, como demonstra Sarquis,<sup>28</sup> uma opção global: o estilo da moderni-

dade. O *city-block* imaginado por Wladimiro Acosta exacerbava a busca por luz, sol e racionalidade no uso, projetando um desenho habitacional-urbanístico irrealizável, mas, ao mesmo tempo, necessário para o desenvolvimento estético e projetual do estilo moderno. É uma purificação da cidade, pensada como resposta aos desenvolvimentos caóticos inscritos na história da cidade real. Mas também se pode lê-lo como expressão da forte tensão utópica que marca o momento de início e afirmação das vanguardas. Nessa perspectiva parece significativo o conjunto de projetos com que os estudantes da oficina do professor René Karman respondem à proposta de "um jornal": todos escolhem a linguagem do racionalismo. Quando a liberdade de projetar é completa, como nesse caso, a opção pelo programa moderno indica a existência de territórios já conquistados, no plano simbólico, mesmo que essas posições não se traduzam imediatamente em construções efetivamente erigidas em Buenos Aires, cidade que, de qualquer maneira, pode exibir, na década de 30, exemplos eficazes do novo estilo no cinema Gran Rex e no edifício *Kavanagh*.<sup>29</sup>

A nova paisagem urbana, a modernização dos meios de comunicação, o impacto desses processos nos hábitos são o marco e o ponto de resistência em torno dos quais se articulam as respostas produzidas pelos intelectuais. No decorrer de poucos anos, eles têm de processar, inclusive na própria

29 Ver, a respeito, o já citado trabalho de Sarquis, que inclui os projetos dos alunos.

↳ Nova paisagem urbana, modernização dos meios de comunicação

biografia, mudanças que afetam relações tradicionais, modos de produzir e difundir cultura, estilos de comportamento, modalidades de consagração, funcionamento de instituições. Como era previsível, as revistas são um instrumento privilegiado de intervenção no novo cenário. Grandes linhas da cultura argentina se apresentam e se impõem nas revistas dos anos 20 e 30. Algumas delas são vinculadas a editoras de "livros baratos", outras são porta-vozes das rupturas estéticas ou plataformas de consolidação dos programas renovadores. O impacto dessas publicações nas transformações culturais não pode ser medido apenas pelo número de exemplares vendidos (embora os 14 mil que *Martín Fierro* em certo momento declara não sejam desprezíveis, mesmo que reduzíssemos a cifra em 50%), mas também pelas repercussões no campo intelectual que rapidamente o ultrapassam e irradiam no espaço público e nas instituições, claro que em temporalidade e intensidade diferentes. Nas revistas se processam todos os tópicos e se definem os obstáculos que os movimentos de renovação ou democratização da cultura argentina enfrentam. Elas desenham estratégias e definem as formas de coexistência ou conflito entre diferentes grupos do campo cultural. Neste livro serão estudadas uma publicação do espectro renovador e outra da formação da esquerda revolucionária, mas tanto *Proa* como *Contra* devem ser consideradas dentro do espaço aberto e conquistado por uma vintena de publicações regulares. Algumas das invenções estéticas do período passaram pelas revistas: desde o *criollismo* urbano de vanguarda,

Da centralidade das revistas no campo argentino

que *Martín Fierro* difunde, até a fusão de revolução estética e revolução política que *Contra* esgrime. No meio, *Claridad* e *Los Pensadores* propõem um discurso baseado em traduções que tem como resultado a democratização, pela difusão massiva, da cultura europeia progressista no contexto rio-platense. As polêmicas e os enfrentamentos estão nas revistas: desde o conflito, realizado das mais diversas maneiras, entre intelectuais de origem tradicional e intelectuais recém-chegados, de origem imigrante, até o debate sobre o lugar da arte e da cultura na sociedade, sua relação, afirmativa ou negativa, com os gostos do público e a funcionalidade ou não funcionalidade da arte em relação às ideologias e à política. Após a comoção estética dos anos 20, *Claridad*, de um lado, e *Sur*, do outro, são as versões pedagógicas dos processos iniciados na década anterior.

Conflitos sociais espalham seu fantasma sobre os debates culturais e estéticos. A questão da língua (quem fala e escreve um castelhano "aceitável"); das traduções (quem está autorizado e por quais motivos a traduzir); do cosmopolitismo (qual é o internacionalismo legítimo e qual perverte as tendências que falsamente se reivindicam universais); do criollismo (quais formas respondem à nova estética e quais aos desvios pitorescos ou folclóricos); da política (qual é a posição da arte diante das grandes transformações, qual é a função do intelectual, o que a responsabilidade pública dos escritores implica) são alguns dos temas presentes no debate. Por trás deles, e já no início dos anos 30, as inevitáveis per-

Conflitos sociais espalham seu fantasma sobre os debates<sup>55</sup> culturais

guntas sobre a Argentina: como as promessas fundadoras foram traídas, qual é a origem e a natureza do mal que nos afeta e, de qualquer forma, se se trata de um fracasso baseado em limites internos ou se resulta de uma operação planejada além de nossas fronteiras, nos grandes centros imperiais.

O mundo e a vida dos intelectuais mudam aceleradamente nos anos 20 e 30: ao processo de profissionalização iniciado nas duas primeiras décadas do século XX segue-se um conjunto de detalhamentos das práticas e de diferenciação de grupos. Os intelectuais já ocupam um espaço próprio, onde os conflitos sociais surgem regulados, refratados, deslocados, figurados. A arte define um sistema de fundamentos: "o novo" como valor hegemônico, ou "a revolução" que se converte em garantia do futuro e reordenadora simbólica das relações presentes. A própria cidade é objeto do debate ideológico-estético: sua modernização é celebrada e denunciada, busca-se no passado um espaço perdido ou se encontra, na dimensão internacional, uma cena mais espetacular.

A pressão das transformações urbanas também pode ser lida no elenco de respostas que essas questões suscitaram. Não pretendo fazer um inventário completo das reações intelectuais, e sim mostrar alguns fragmentos de nossa modernidade periférica. A densidade semântica do período urde elementos contraditórios que não se unificam numa linha hegemônica. Na verdade, uma hipótese que tentarei demonstrar apresenta a cultura argentina como uma cultura de mescla, em que coexistem elementos defensivos e residuais junto

↳ A cultura argentina, como uma cultura de mescla

com os programas renovadores; traços culturais da formação criolla ao lado de um processo descomunal de importação de bens, discursos e práticas simbólicas. O impulso da adição caracteriza tanto Martín Fierro como o projeto pedagógico de Claridad ou a modernização elegante de Sur. A mescla é um dos traços menos transitórios da cultura argentina: sua forma já "clássica" de resposta e readaptação. O que um historiador da arquitetura chama de "versatilidade e permeabilidade"<sup>30</sup> da cultura portenha me parece um princípio global de definição das estratégias ideológicas e estéticas.

O sistema de respostas culturais produzido nesses anos foi influente pelo menos até a década de 50. Foi um período de incertezas, mas também de certezas muito sólidas, de releituras do passado e de utopias, de choques entre suas representações do futuro e da história nos textos e polêmicas. A cultura de Buenos Aires era tensionada pelo "novo", embora também lamentasse o curso irreparável das mudanças. Das imagens de Xul às ilusões da arquitetura moderna, uma transformação havia se colocado em marcha. Na esquerda do campo intelectual os dejetos que esses processos vão deixando encontram sua voz. A modernidade é um cenário de perdas, mas também de fantasias reparadoras. O futuro era hoje.

30 Alberto Sato, *Introducción al debate sobre la modernidad latinoamericana*. Caracas: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, ucV, 1984, p. 28.

↳ A modernidade é um cenário de perdas

### 3. DIZER E NÃO DIZER: EROTISMO E REPRESSÃO

*Te quero, oh, minha perfeita ignorante!  
Não conhece Keyserling e ignoras o volume da terra - para  
falar a verdade, senhores, eu também. Nem sequer leste Tagore,  
Mistral ou Nervo, esses ídolos das mulheres que não sabem  
beijar, nem fazer crochê, e, para nosso mal, escrevem versos.*

Raúl González Tuñón,  
"Sobre el delantal de la perfecta ignorante"

Borges fez o prólogo do primeiro livro de Norah Lange, *La calle de la tarde*, editado em 1925 por Samet; José Ortega y Gasset escreveu o epílogo do primeiro de Victoria Ocampo, *De Francesca a Beatrice*. Alguém esquecido, um ninguém, Juan Julián Lastra, assinou, em 1916, o prólogo de *La inquietud del rosal*, de Alfonsina Storni. As diferenças são tão óbvias e conduzem tão diretamente à origem social e à futura colocação, no campo intelectual, dessas três mulheres que parece quase inútil detalhar mais. Contudo, as coisas importantes às vezes são também demasiadamente evidentes. Recuso a tentação de não tratar delas, traçando três biografias de começos, em que se lerão as diferentes modalidades de construção de um lugar para a voz feminina nesse período. Renuncio à demonstração de uma segunda obviedade: a de que é mais difícil para as mulheres do que para os homens desenhar e ocupar um espaço público que, por razões que

*Origem social dos padrinhos  
& escritores (a e l)*



sua desvantagem e potencializam suas diferenças!  
são consideradas naturais, não é hospitaleiro com a presença feminina. Já que isso pode ser comprovado sempre que quiser, interessa-me mais entender como essas mulheres não apenas trabalharam com suas desvantagens, mas também potencializaram suas diferenças.<sup>1</sup>

## NORAH LANGE: A MULHER-MENINA

Em *Proa*,<sup>2</sup> Brandán Caraffa comenta os livros de Norah Lange e de Victoria Ocampo. No final da nota, escreve:

Essas duas mulheres, uma tão assustadoramente menina, outra tão sabiamente feminina, marcam, com um gesto

1 Sylvia Molloy, em seu excelente ensaio "Dos proyectos de vida: Norah Lange y Victoria Ocampo". *Filología*, ano xx, n. 2, caracteriza as duas únicas formas aceitáveis de um eu feminino público até as primeiras décadas do século xx: "o convencionalmente efusivo" das poetisas e o das educadoras, que transmitem convenções éticas em vez de convenções estéticas. Essa dupla figuração social conforma os obstáculos a partir dos quais as mulheres ingressam na esfera pública e na cultura. Molloy prossegue: "Para se desfazer de seu eu (que outra coisa não é a literatura) tanto Victoria Ocampo como Norah Lange escolhem, para sua iniciação, um dos clichês que mencionei: a poesia". Ver também Josefina Ludmer, "Las tretas del débil", in *La sartén por el mango*.

2 Brandán Caraffa, artigo em *Proa*, ano 1, n. 3.

inconsciente de vestais, o momento mais claro de nossa evolução espiritual.

Brandán Caraffa situa as duas mulheres exatamente no lugar em que a cultura as reconhece. Ambas resumem, se reunidas, imagens clássicas e complementares: a mulher-menina e a mulher-sábia, duas vestais, protetoras virgens do fogo da arte. Mas, além disso, essas vestais são inconscientes: escritoras carentes de saber. Para aceitar a presença de Lange e de Ocampo, Brandán Caraffa precisava dizer o que disse e colocá-las, além disso, num lugar da "evolução", e não no da ruptura e das novas poéticas que *Proa* representava.

As duas obras que comenta têm uma qualidade comum, coerente com a caracterização de suas autoras: ambos são livros "naturais":

Norah Lange se esquece da técnica porque nela é natural e, assim, se lança aos grandes espaços da alma, como uma Diana moderna à caça de metáforas. [...] Nenhum livro mais natural e menos isto do que esse belo cofre de intimismo, de nuança e de amor [...]. Victoria Ocampo é uma escritora por natureza, que nunca seguiu o coro das escolas.<sup>3</sup>

Brandán Caraffa faz o discurso da sociedade sobre as mulheres, e é provável que não tivesse outro de que lançar mão:

3 Id., *ibid.*, pp. 6 e 7.

aceitas, discutidas, aduladas, mas mantidas em seu lugar. Já não se trata, para esses homens modernos, do espaço físico no gineceu da vida cotidiana. Em meados da década de 20, não se repete mais a tripla reclusão que atingiu Delfina Bunge: escrever em francês, escrever poemas religiosos, assinar sempre com o acréscimo do sobrenome conjugal.<sup>4</sup> De qualquer forma, Brandán, que fala pela tribo, ressalta a qualidade “natural” como atributo comum de dois livros tão diferentes: essa qualidade os une porque estão unidos mais profundamente pelo sexo de suas autoras. Apesar de já ser admissível que as mulheres escrevam, elas devem fazê-lo como mulheres, ou melhor, destacando que, ao escrever, não contradizem a característica básica de seu sexo. O homem é cultura, a mulher natureza. A mulher corrige as operações que o homem realiza com a cultura (partir, enfrentar os outros com ismos e tendências): ela não divide, conserva; age no rio da evolução e não na torrente da quebra.

A nota de Brandán Caraffa é um pedaço sólido de ideologia. Prova, de todas as formas, uma mudança de situação desde os tempos de Delfina Bunge. Observa favoravelmente o ingresso de Victoria Ocampo e de Norah Lange no campo intelectual, ainda que o lugar que lhes oferece esteja, ideológica e simbolicamente, próximo das funções femininas tradicionais. Sobre Victoria e Norah já não se fazem ironias fáceis

<sup>4</sup> Victoria Ocampo escreve seus primeiros textos em francês, mas, diferentemente de Delfina Bunge, os publica em espanhol.

como as que Borges e Raúl González Tuñón lançam sobre as poetisas. Essa categoria não inclui Norah Lange porque “poetisa” não é apenas a designação de uma mulher que realiza, com ou sem êxito, uma prática literária. “Poetisa” define valores estéticos e sociológicos, por isso pode ser aplicada a Alfonsina Storni e não a Norah Lange. Borges descreve Norah Lange quase desprovida de físico:

[...] notável pelo duplo resplendor de suas tranças e de sua ativa juventude, leve sobre a terra. Leve e altiva e fervorosa, como bandeira que se completa no vento, era também sua alma. [...] vimos que sua voz era semelhante a um arco que sempre acertava no alvo, e que o alvo era uma estrela. Quanta límpida eficácia nesses versos de menina de quinze anos!<sup>5</sup>

Diante do peso físico e da retórica romântica tardia de Alfonsina, Norah (embora desejada por muitos dos martinfierristas, inclusive Borges) é como uma prima. Ela mesma lembra que era, na verdade, prima de Guillermo Juan Borges, e que essa relação familiar lhe permitiu vincular-se desde cedo e naturalmente com os vanguardistas.<sup>6</sup> Podem-se imaginar as relações literário-eróticas que se entabulavam

<sup>5</sup> J. L. Borges, “Nora Lange: A rua da tarde”, in *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 144 e 145.

<sup>6</sup> Beatriz de Nobile (org.), *Palabras con Norah Lange*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968, p. 11.

revisando as fotos que Norah Lange publica quarenta anos depois: um jardim suburbano e uma sala de estar pequeno-burguesa da casa da Calle Tronador, em Belgrano R; mulheres muito jovens, com vestidos vaporosos, uma delas toca violão, outras a ouvem do chão; homens também muito jovens, em trajes claros e posturas evidentemente relaxadas se comparadas com outra iconografia da época; a foto da família burguesa e nórdica, cinco irmãs, todas muito bonitas, protegidas pela dignidade e pela gorda calma dos pais; Norah com a cabeça cheia de cachos, incólume à moda mais vulgar do à la garçonne (que Alfonsina usa), um rosto anguloso e moderno. As fotos mostram um bem-estar mediano porém distinto, relações livres mas vigiadas, uma modernidade tutelada pela presença dos mais velhos, grupos em que a diversão espiritual, o humor e a graça são moderados e de bom gosto, em que a sexualidade é mediada pela literatura e por costumes aceitáveis.<sup>7</sup> Mais tarde aparecem as da Norah vanguardista: lendo seus famosos discursos, recebendo as paternais homenagens de Macedonio, enfiada numa fantasia de sereia para a apresentação de 45 días y 30 marineros. Depois, as do casal intelectual; Norah de braços dados com Oliverio. Os principais escritores da vanguarda aparecem nessas fotos (e também nas de Victoria Ocampo). São os personagens de que não

7 Os pais garantiam a decência dessas reuniões, como podemos comprovar na anedota do beijo trocado entre Quiroga e Alfonsina, severamente julgado pelos Lange. Id., *ibid.*, p. 16.

esquecemos na história da literatura argentina. Poucas fotos de estúdio, muitos instantâneos.

As mechas e a juventude de Norah Lange: Borges escolhe a palavra mechas para designar essa floresta de cabelo que obcecava vários martinfierristas. Exorcizada como mechas, a marca da sensualidade de Norah era dizível, mencionável até no prólogo de seu livro de poemas. Além disso, Borges a mostra mais jovem do que efetivamente era. Ele a apresenta como uma prima talentosa e desejável. Alguns anos mais tarde, em 1930, quando é publicado *El rumbo de la rosa*, Macedonio desenha um retrato artístico-moral mais apaziguado:

Se eu descobrisse toda a grandeza contida em seu viver e em seu afeto caseiro e prático e em contraste com seu espírito voluntarioso na arte e na boêmia [...].<sup>8</sup>

Norah é um arco (Borges), mas é também uma mulher que conserva qualidades primárias básicas; pertence à formação da vanguarda, mas a resguarda das feiticeiras boêmias, que ainda incomodariam no Rio da Prata. É a literatura e o lar, o *happening* martinfierrista e as estritas normas morais que regem a casa da Calle Tronador, onde sempre se conservou a “balança dos nascimentos”, em que a mãe Lange pesava suas filhas conforme iam chegando ao mundo. Continuidade e novidade, ou seja, evolução, como definiu Brandán em seu

8 Id., *ibid.*, p. 28.

comentário em *Proa. Liberdade*, nos limites das restrições, porque a família Lange não permite, pelo menos no começo, que suas filhas participem dos banquetes noturnos dos mar-tinfierristas. Elas se inteiram, no dia seguinte, de tudo o que aconteceu de interessante em outro lugar. Mas pelo menos se inteiram, vivem os ecos das festas e, às vezes, repetem o estilo dessas celebrações, devidamente transferidas para o âmbito respeitável e privado, literário e culto, liberal mas estrito da casa dos Lange.

Na perspectiva da vida e do contexto, o ingresso de Norah no campo cultural parece quase um prolongamento do cenário armado na casa paterna. Esse trânsito fácil, espécie de iniciação semiprivada, facilitou tudo para ela, mas talvez algo tenha ficado reprimido. Temos de buscá-lo no restante da poesia de Norah. Borges diz, no prólogo de *La calle de la tarde*, que o tema desse livro

é o amor: a funda expectativa do sentir que faz de nossas almas coisas dilaceradas e ansiosas [...]. Esse anseio inicial comunica-lhe as visões do mundo.<sup>9</sup>

O possessivo “nossas” não transmite diferença sexual: Borges designa anseios de homens e mulheres. Lê uma ausência de especificidade sexual na poesia de amor de Norah. Ela escreve o amor de tal maneira que Borges pode reconhecer no

<sup>9</sup> J. L. Borges, “Nora Lange: A rua da tarde”, op. cit., p. 145. Ênfase minha.

sentimento uma natureza comum. Isso sem dúvida não aconteceria se Borges tivesse se referido ao amor em Delmira Agustini ou em Alfonsina Storni, que exibem a feminilidade, a sexualidade e a sensualidade dos afetos.

Alfonsina, por sua origem e por sua formação, por sua biografia, lida com a matéria de sua sexualidade, mas, pelas mesmas razões, o faz a partir das poéticas do romantismo tardio combinado com o *modernismo*. É uma escritora *sem gosto*. Norah Lange, ao contrário, desde uns emblemáticos quinze anos, está em contato com a vanguarda e sua poesia corresponde à de uma filha de família que conhece os textos fundadores do ultraísmo portenho. O que Norah escreve não é diferente, por exemplo, do poema que Córdova Iturburu dedica à própria Norah. Usa imagens e locuções de Borges;<sup>10</sup> desmaterializa o registro das sensações e das experiências amorosas.<sup>11</sup> Os versos cuidadosamente se desviam quando se aproximam da dimensão sensual: o amante é uma sombra verbal infantilizada. O contato físico, as carícias ou os beijos estão invariavelmente

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, p. 13: “quisieron enabolarse como ponientes los gritos” [“quiseram alvorar-se os gritos como poentes”], por exemplo.

<sup>11</sup> “Él vino a mí./ Me habló de algo que nacía./ Yo no entendí, le pedí que repitiese. Amé y olvidé... pero siempre... sus palabras pequeñas/ me acariciaban, como las manitas de un niño enfermo.” [“Ele veio a mim./ Me falou de algo que nascia./ Não entendi, lhe pedi que repetisse./ Amei e esqueci [...] mas sempre [...] suas palavras pequenas/me acariciavam, como as mãozinhas de um menino enfermo.”] Id., *ibid.*, p. 18.

acompanhados de um tropo que os afasta do corpo, desmaterializando-os, purificados pelo recurso da infância:

*La voz llega de ti  
diminuta  
como mirada de niño.*<sup>12</sup>

*El fuego atardeció en tus ojos  
y sobre tus labios buenos  
jugaron como niños  
las sonrisas.*<sup>13</sup>

As imagens mais previsíveis do arsenal religioso também cumprem essa função de tornar decente o sensível e o erótico:

*El rosario de tus besos  
ha iluminado mi tarde.*<sup>14</sup>

*Mi alma se anuda a la cruz  
que besas diariamente.*<sup>15</sup>

12 "A voz chega de ti/ diminuta/ como olhar de criança." Id., *ibid.*, p. 43.

13 "O fogo entardeceu em teus olhos/ e sobre teus lábios belos/ brincaram os sorrisos/ como meninos." Id., *ibid.*, p. 48.

14 "O rosário de teus beijos/ iluminou minha tarde." Id., *ibid.*, p. 49.

15 "Minha alma se enoda na cruz/ que diariamente beijas." Id., *ibid.*, p. 55.

*Cuando vuelvas  
te diré - exhalando todo mi grito  
sobre tus labios.*

*- Mirándote, parecía que no te ibas  
y me dormí esa noche  
bajo el crucifijo santo de tu recuerdo.*<sup>16</sup>

Claro que Norah Lange escreve favorecida por sua relação pessoal e literária com o grupo martinfierrista que se reúne nos finais de semana em sua casa. Mas também padece as restrições e os limites de uma jovem mulher cujos poemas vão ser lidos por esses amigos da família e pela própria família. As imagens simbolistas e ultraístas lhe proporcionam uma primeira máscara para a expressão de sentimentos perigosos: afastam o amor, o deserotizam. A matéria com que constrói essas imagens lhe serve como segundo filtro: crianças, cruzes, rosários, estados de comunicação religiosa com o amante e a natureza. É a poesia aceitável de uma filha de família que publica seu primeiro livro: toda ruptura se desenrola na adoção de formas compositivas do ultraísmo; toda a convencionalidade forçada, no dito e nas metáforas para dizer o que se diz. Para escrever sobre o amor, Norah precisa despersonalizar-se e desmaterializar-se, porque a sociedade familiar

16 "Quando voltares/ te direi - exalando meu grito todo/ sobre teus lábios./ - Olhando-te, parecia que não ias/ e adormeci nessa noite/ sob o crucifixo santo de tua lembrança." Id., *ibid.*, p. 57.

em que continua inserida fixa as condições e sua moral lhe impõe os limites dentro dos quais é legítima e aceitável a expansão dos sentimentos.

Depois vem o noivado com Oliverio. Conheceram-se em 1928 e se casaram catorze anos depois, em 1944, num noivado que, ao menos por sua duração, mostra bem sua época. Oliverio começa a ser o vigia estético do que Norah escreve. Ele a aconselha a não publicar *45 días y 30 marineros* porque lhe parece ruim; exige dela um número de horas diárias de trabalho; impõe-lhe as longas separações de suas viagens; e, quando por fim se casam, incorpora-a a um mundo de abundância econômica, passeios pela Europa, possibilidades reconfortantes de ser generosa com o dinheiro, a respeitável marca das aparições públicas de uma Norah muito mais solta, como musa da vanguarda. O casamento, sem filhos, representa a liberação da moldura familiar e de sua moral, que aparece com tanto peso nos dois primeiros livros de Norah, os publicados na década de 20.

O casamento dá a Norah completa disponibilidade subjetiva para a literatura (diferentemente do que ocorre com Victoria Ocampo). Na verdade, Norah e Oliverio assumem em Buenos Aires a figura do casal literário europeu moderno. São um casal "ideal", união da sorte e do talento que abre todas as possibilidades e todas as opções. Mas o ingresso de Norah como membro desse casal teve de respeitar algumas regras do jogo, bastante pacato em termos de moral pública, da boa sociedade argentina. Eram os acordos

necessários num campo cultural que os impunha também aos homens, ainda que não exatamente com a mesma força e dentro dos mesmos limites, como Gironde demonstra. Romper esses limites custou algumas décadas a Victoria Ocampo. A Alfonsina impôs uma colocação social e cultural anômala.

Norah, ao contrário, consuma os acordos com êxito e seu ingresso na vida literária é luminoso, quase sem conflitos explícitos. Seus pais não lhe permitiam sair à noite. Teve, então, de invejar e fantasiar os banquetes noturnos dos martinfierristas. Esperou até que Evar Méndez organizasse um desses festejos ao meio-dia. Foi ao restaurante de Palermo em que comiam e lá conheceu Gironde. Toda a história, que ela relatou muitos anos depois, tem o tom de uma predestinação cumprida:

Minhas irmãs e eu não saíamos à noite. Nossa mãe tinha imposto essa norma e nós a respeitávamos. Os comentários das festas dos martinfierristas chegavam à nossa casa nos sábados e nos serviam de consolo. Um dia, Evar Méndez finalmente nos convidou para um banquete diurno em Palermo. Era uma homenagem a Ricardo Güiraldes por seu livro *Dom Segundo Sombra*. Lá estava Oliverio. Nunca o tinha visto antes.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> B. de Nobile (org.), *Palabras con Norah Lange*, op. cit., p. 13.

O esquema da história é o que mais impressiona nesse parágrafo. As meninas Lange olhavam de longe, pelos relatos dos outros, as festas da vanguarda argentina. As regras familiares eram uma contenção forte, e aparentemente não problematizada, do desejo. A mesma família que recebia os novos intelectuais na casa da Calle Tronador não permitia que suas filhas saíssem com eles, porque tudo devia acontecer em espaços completamente claros e aceitáveis. A luz do dia era a condição ineludível de participação pública. E, quando ocorre esse acontecimento à luz do dia, no mesmo instante aparece o príncipe que libertará Norah desse destino. Família e amor estão assim ligados na biografia intelectual e subjetiva: são condições e limites de seu próprio trabalho como poeta. A época escreve, dessa forma, sua história na história individual (e com *happy end*) de Norah Lange.

Mas ela mesma termina por pagar, em seus dois primeiros livros, o tributo a essa época e sua moral: a ausência da liberdade sentimental e erótica dos poemas de amor; a trivialização dos sentimentos no clichê simbolista ou ultraísta; o caráter inorgânico e cumulativo da estrutura; a vergonha de não escrever mais, que se segue à vergonha ante a possibilidade de dizer mais do que disse.

E, apesar disso, de certo ponto de vista, a iniciação literária de Norah foi bem-sucedida: o prólogo de Borges, a crítica severa e paternal de Oliverio Girondo, a admiração de Córdoba Iturburu, o respeito de Evar Méndez, a relativa independência de um trabalho de tradutora e datilógrafa que não a impede de

escrever. Tudo isso por um lado. Por outro, as torções por que seu lirismo sentimental passa; a falta de ousadia nas imagens; o contínuo trabalho de *rascunho* que sua poesia revela:

Tu nombre

Tu nombre tiene la frescura del agua  
recién bebida.

Lo he dicho despacio

como olvidando las letras al ir las deshojando.

Lo he visto escrito

con tinta de luna

en el atardecer de cada árbol.

Lo he rozado con mis dedos

nombre que subes callando

en la castidad de un beso.

Tu nombre, húmedo a veces y palpitante

como labios de adolescente.

Plegaria de seda

que dicen mis ojos

en las madrugadas lentas.

Tu nombre

¡tan fresco y nuevo

como tierra recién mojada!<sup>18</sup>

18 "Teu nome": Teu nome tem a frescura da água/ recém-bebida./ disse devagar/ como esquecendo letras, aos poucos desfolhadas./ O

Oliverio, tu nombre? Não importa qual seja o nome masculino, a potência dessa masculinidade surge atenuada e o nome recebe os atributos e qualidades do feminino: água fresca, flor que se desfolha. Isso na primeira parte. Na segunda, as qualidades eróticas já não são objeto do desfrute, mas do apagamento: o beijo exhibe as marcas e uma construção em oximoro (castidade e palpitação); o nome é logo enobrecido e dessexualizado pela imagem que traz, no centro, a oração; o erotismo, finalmente, se sublima na forma mais pura da natureza e de seus elementos primordiais: terra e água. Assim escreve uma mulher que quer ser poeta, mas também quer continuar a ser aceita. Norah apaga tudo o que pode colocar em questão sua respeitabilidade pós-adolescente e juvenil; apaga o que a visão social dos pais não deve ler. O ultraísmo lhe dá a irretirada liberdade das imagens. Norah a usa em seu esforço de tapar o inconveniente, e nesse esforço pode-se ler, no entanto, o trabalho da censura.

→ Norah se auto-censura inconscientemente para poder escrever!

—  
escrito/ com tinta de lua/ no entardecer de cada árvore./ O rocei com meus dedos/ nome que alça em voz calada/ na castidade de um beijo./ Teu nome, úmido às vezes e palpitante/ como lábios adolescentes./ Oração de seda/ dita por meus olhos/ nas madrugadas lentas./ Teu nome/ tão novo e fresco/ como terra recém-molhada." *Proa*, n. 14, v. II, 1925, pp. 10-11.

## ALFONSINA: A POETISA

Alfonsina é um caso simetricamente oposto. Ela não apaga sua sexualidade nem sua sensualidade, e ainda as converte no centro temático de sua poesia. No que tange ao biográfico, ela não tinha como conseguir, com êxito, apagar nada: Alfonsina chega a Buenos Aires, em 1912, aos vinte anos, grávida de um filho, solteira e sozinha. Um ano depois publica suas primeiras colaborações em *Caras y Caretas*; quatro anos mais tarde aparece seu primeiro livro, *La inquietud del rosal*, sobre o qual ela afirma, em 1938: "é sinceramente abominável; cafona, às vezes mal dimensionado, frequentemente de péssimo gosto".<sup>19</sup> Tudo isso é correto; os poemas desse livro e muitos dos que o seguem até *Mundo de siete pozos*, de 1934, são uma síntese da retórica do romantismo tardio, aprendida em leituras escassas que são próprias de uma formação irregular e insegura. Mestre na província, Alfonsina não pode, nesses primeiros anos, ser algo diferente de uma poetisa de mau gosto. Isso lhe valeu, por um lado, um êxito contínuo; e, por outro, a desconfiança ou o desprezo da facção renovadora.

—  
Por que Alfonsina escreve assim? Há respostas culturais evidentes que não são específicas da condição feminina, mas

—  
<sup>19</sup> Alfonsina Storni, "¿Quién soy yo?", in César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madri: Aguilar, 1967, p. 526.



das defasagens entre as estéticas de vanguarda e a média da poesia de ampla repercussão. Alfonsina escreve, como Nervo ou Almafuerde, de certo ponto de vista. Poderíamos dizer de suas rimas, e ainda com mais razão, o que Borges diz das de Lugones. E talvez precisamente por isso ela consiga um considerável êxito.<sup>20</sup> Sua poesia é lida com facilidade e rapidez similares às do romance sentimental do mesmo período; as recitadoras encontram em Alfonsina as *pièces de résistance* de seus repertórios; fácil de memorizar, clara e compreensível se comparada a outras formas da poesia contemporânea. É cafona porque não sabe ler ou escrever de outro modo. Sua retórica repetitiva, seus finais de grande impacto conquistam o grande público e o público preferencialmente feminino que ainda era a clientela da poesia.

Como fenômeno sociocultural, Alfonsina é isso. Não escreve assim só porque é mulher, mas por sua ignorância das tendências da cultura letrada; por seu “mau” gosto, se considerarmos as modalidades do gosto que se impunham na década de 20. Sua cafonice está inscrita e quase predestinada em seus anos de formação e no lugar que ocupa, ainda que com êxito, no campo intelectual.

20 Durante uma Fiesta de la Poesía em Mar del Plata, em 1925, por exemplo, Alfonsina se vê assediada pelo público e chega a autografar, numa só tarde, duzentos livros de suas obras. Ver Conrado Nalé Roxlo e Mabel Mármol, *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Eudeba, 1964, p. 109.

Mas Alfonsina é algo mais do que o que podemos tão facilmente comprovar. Na sua poesia, os papéis sexuais tradicionais se invertem e rompe-se com um conjunto de imagens atribuídas à mulher. Se do ponto de vista literário não traz inovação formal, é inegável o novo repertório temático que, no espaço do Rio da Prata, divide com Delmira Agustini. Alfonsina abre seu lugar na literatura com esse repertório. Sua poesia não será apenas sentimental, mas também erótica; sua relação com a figura masculina não será apenas de submissão ou queixa, mas também de reivindicação da diferença; os lugares da mulher, suas ações e suas qualidades aparecem renovados, na contramão das tendências da moral, da psicologia das paixões e da retórica convencionais. “Eu sou como uma loba”, escreve Alfonsina em *La inquietud del rosal*, reivindicando sua excepcionalidade e convidando outras mulheres a se colocarem nesse lugar, que é solitário, mas também independente e único:

*Yo soy como la loba. Ando sola e me río  
del rebaño. El sustento me lo gaño e es mío  
donde quiera que sea, que yo tengo una mano  
que sabe trabajar y un cerebro que es sano.*

*La que pueda seguirme que se venga conmigo,  
pero yo estoy de pie, de frente al enemigo,  
la vida, y no temo su arrebató 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.*<sup>21</sup>

A mulher do poema se identifica com uma série de atributos, ações e posses que tradicionalmente se vinculavam à masculinidade. Nisso reside sua força ideológica, cuja operação é precisamente a da conquista de outros papéis e poderes: independência em relação ao homem na produção das condições materiais da vida; autossuficiência no sustento de si mesma e do filho; capacidade de se defender perante o mundo; afirmação da intelectualidade; reivindicação do uso da violência como autodefesa; autonomia nas relações sentimentais. Todos esses traços, pioneiros para a época e índices de um estado “selvagem” da liberação feminina, desenhavam uma imagem de mulher que recorre à estética do romantismo

21 “Eu sou como uma loba. Ando só e rio/ do rebanho. Meu sustento ganho e me fio,/ onde quer que esteja, que eu tenho uma mão/ que sabe trabalhar, e um cérebro que é são.// A que puder me seguir que venha cá comigo,/ mas eu estou a pé, de frente ao inimigo,/ a vida - não temo seu desfecho fatal/ porque tenho na mão, sempre pronto, um punhal.// O filho e depois eu e depois... seja o que for!/ Aquele que me chame logo, meu contendor./ Às vezes, vem a ilusão de um casulo de amor/ que, eu sei, malograré antes de ser flor.” A. Storni, *La inquietud del rosal*. Buenos Aires: La Facultad, 1916, p. 91.

→ *Alfonsina uma mulher sozinha e uma poetisa de sucesso!*

tardio, mas o faz para contradizer sua ideologia explícita. Alfonsina trabalha com os recursos poéticos que conhece, porém deforma seus conteúdos ideológicos.

Alfonsina, uma mulher sozinha/uma poetisa de sucesso. Essa combinação, difícil na Buenos Aires da segunda metade do século XX, abre passagem no mundo literário e no público. O que se reconhece e se lê na poesia de Alfonsina é uma vontade de contradizer os destinos sociais, exercida em decisões básicas da sua própria vida: ser uma mulher livre que, aos dezoito anos, começa uma relação com um homem casado, sem transformá-la numa intolerável situação de concubinato que a teria marcado para sempre; decidir ter um filho sem pai, trabalhar para mantê-lo em uma grande cidade que desconhecia, lutando para se aproximar de formas profissionais do ofício literário; esgrimir todas essas decisões como um valor que a singulariza, mas que, ao mesmo tempo, pode funcionar exemplarmente para outras mulheres; impor-se, com todas essas cargas morais e materiais, num campo intelectual controlado por homens; tornar-se amiga deles sem renunciar à sua independência e à liberdade de suas escolhas morais; escrever uma poesia claramente autobiográfica e, por causa disso, tornar públicas as vicissitudes, alegrias e infelicidades de relações consideradas irregulares.

Alfonsina faz tudo isso. Seu impulso é a recusa da hipocrisia e do discurso ambíguo como forma de relação entre homens e mulheres, especialmente no que se refere a questões morais básicas. Não o consegue na forma de sua poesia;

ou seja, romper com as convenções, inclusive com as mais arcaicas no tempo de sua escrita, é algo que alcança pela tamente autobiográfico que não mascara nem no viés aber-Baldomero Fernández Moreno escreve os poemas do amor conjugal legítimo e correto, Alfonsina redige os versos do físico e da independência moral e material. Emprega, nessa custosa ruptura ideológica, todas as forças que investe em sua poesia, pelo menos até meados da década de 30 e nos seus cinco primeiros livros.

Ela constrói um lugar de enorme aceitação: Alfonsina, ao não se dobrar a uma moral convencional sobre a possibilidade social de diferentes identidades femininas. Ao mesmo tempo, ao trabalhar com uma retórica fácil e conhecida, torna possível que essa moral diferente seja lida por um público muito mais amplo do que o das inovações da vanguarda, por um público que, na verdade, transborda os limites do campo intelectual. Ela não pratica a ruptura dupla, formal e ideológica, e sim uma ruptura simples, porém imediatamente comunicável, exemplar e bem-sucedida.

Alfonsina é consciente dos limites de sua poesia. Após escrever e publicar seus três primeiros livros, diz no prólogo a *Languidez*, de 1920:

Esse conjunto é, em parte, aberto pelo abandono da poesia subjetiva, que não pode prosseguir depois que uma alma

diz, sobre si mesma, tudo o que tinha para dizer, pelo menos num sentido.

Até hoje me faltaram tempo e tranquilidade para desprender-me de minhas angústias e, assim, ver o que está ao meu redor.<sup>22</sup>

Ela nunca consumará esse abandono, como assinala Nalé Roxlo, precisamente porque é nessa dimensão subjetiva de sua poesia, nessa história de uma alma, que está o fundamento de seu valor e, também, sua qualidade de ruptura moral. A matéria de sua literatura é o desequilíbrio que existe entre uma cultura, um mundo social, e o conjunto de experiências de uma mulher que decide vivê-las pública e excepcionalmente: escrever um livro quase simultaneamente ao nascimento de seu filho. Por um lado, tem de produzir seus meios de vida num espaço adverso e desconhecido. Por outro, integrar-se ao meio intelectual, trabalhar profissionalmente, obter êxito.

O êxito de Alfonsina é uma reivindicação não apenas de sua própria história, mas também da de suas irmãs. Com a matéria comum da experiência, não se limita a desejar ou a lamentar: ironiza, acusa, assinala culpas. Reclama para si, como mulher, os direitos do homem: apaixonar-se fisicamente; destacar o desejo como traço básico de uma relação; desejar mesmo sem amor; conquistar um homem e decidir quando abandoná-lo. Traça um perfil da mulher cerebral e,

<sup>22</sup> Id., *Languidez*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial, 1920, p. 7.

ao mesmo tempo, sensual, dando complexidade ao arquétipo feminino, que ultrapassa a mulher-sábua, a mulher-anjo e a mulher-demônio.

A elaboração de uma figura de mulher mais integrada é justamente uma das chaves do êxito imediato e perdurável de Alfonsina. A mulher integrada apresenta, em sua poesia, um conjunto de reivindicações e direitos baseados na autodeterminação e no próprio sustento. Desenha-se uma figura identificadora:

*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.*<sup>23</sup>

Alfonsina escreve o que Norah Lange apaga: escreve, de fato, o que se proíbe e se reprime. "Hay algo superior al propio ser/ en las mujeres: su naturaleza", que é incompleta, frustrada, traída,<sup>24</sup> mas que Alfonsina defende e explica. Por isso, tem condições de reivindicar para suas irmãs, de dizer o que

<sup>23</sup> "Pudera que tudo que no verso foi sentido/ não fora mais do que nunca pude ser,/ não fora mais do que o vedado e reprimido/ de família a família, de mulher a mulher." Id., *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1928, p. 46.

<sup>24</sup> "Há algo superior ao próprio ser/ nas mulheres: sua natureza". Id., "La traición", in *Ocre*. Buenos Aires: Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1925.

não se diz. Também porque a superioridade masculina se apresenta, em sua poesia, como insegura, Alfonsina corrige alguns tópicos da literatura erótica, a partir da perspectiva de uma mulher que aprendeu e sabe mais do que o homem:

### El engaño

*Soy tuya, Dios lo sabe por qué, ya que comprendo  
que habrás de abandonarme, fríamente, mañana,  
y que, bajo el encanto de mis ojos, te gana  
otro encanto el deseo, pero no me defiende.*

*Espero que esto un día cualquiera se concluya  
pues intuyo al instante lo que piensas o quieres;  
con voz indiferente te hablo de otras mujeres  
y hasta ensayo el elogio de alguna que fue tuya.*

*Pero tú sabes menos que yo y algo orgulloso  
de que te pertenezca en tu juego engañoso  
persistes con un aire de actor del papel dueño.*

*Yo te miro callada con mi dulce sonrisa  
y cuando te entusiasmas, pienso: no te des prisa,  
no eres tú el que me engaña; quien me engaña es mi sueño.*<sup>25</sup>

<sup>25</sup> "O engano": "Sou tua, só Deus sabe por quê, pois compreendo/ que me abandonarás, friamente, já amanhã,/ e, que sob o encanto de meus

Saber de mulher: na posse conhece a precariedade; na relação erótica, a fugacidade do desejo. Converte tal fatalidade não em lamento, mas em comprovação; resguarda-se, antecipando o fim. O homem sabe menos e, em termos de conhecimento, é o verdadeiramente enganado. A voz da mulher avançou nesses versos: pode ver suas correntes, reconhecê-las sem transformá-las em ocasião de queixa; pode descobrir a atuação do outro e proteger-se do engano, uma vez que só é enganada quem desconhece. Ela pode ter uma noção do abandono e, assim, ser livre e até irônica.

Tal saber é condição de independência, e também de novas percepções. Nesse ponto, Alfonsina inverte um estereótipo. Anos depois, quando encontra o homem que amou e desejou, consegue perceber os sinais da decadência física, antes que ele os note nela:

*Lo encontré en una esquina de la calle Florida  
más pálido que nunca, distraído como antes;*

→ olhos, te ganha/ outro encanto do desejo; e não me defendo.// Espero que qualquer dia tudo se conclua/ pois capto na hora o que pensas ou queres:/ com voz indiferente falo de outras mulheres/ e até ensaio o elogio de alguma que foi tua.// Só que tu sabes menos do que eu, e orgulhoso/ de que te pertença nesse teu jogo enganoso/ prossegues no ar de ator em papel enfadonho.// Eu olho para ti, calada em meu doce sorriso/ e quando entusiasmas, penso: calma, toma siso,/ não és tu que me enganas; meu engano vem do sonho." Id., *ibid.*, p. 49.

*dos largos años hubo poseído mi vida...  
lo miré sin sorpresa, jugando com mis guantes.*

*Y una pregunta mía, estúpida, ligera,  
de un reproche tranquilo llenó sus transparentes  
ojos, ya que le dije de liviana manera:  
"¿Por qué tienes ahora amarillos los dientes?"*<sup>26</sup>

As duas estrofes contam uma história nova: trata-se agora de uma *flâneuse*, que inverte o tema clássico e o tópico do tango, em favor de uma perspectiva feminina mais livre e, por causa disso, mais penetrante e mais irônica. É uma mulher segura que inicia, em vez de uma conversa patética, um diálogo frívolo, em que explora a melancolia alheia. É o homem que fala pelo olhar, linguagem literária tipicamente feminina, e também é o homem que censura a leviandade da mulher que possuiu e abandonara.

Alfonsina repete, em outros poemas de *Ocre*, essa inversão dos tópicos sexuais tradicionais. "Indolencia" mostra um homem feminilizado, vão, formoso, tranquilo em seu corpo

26 "O encontrei numa esquina da rua Florida/ pálido como nunca, sempre distraído, na curva;/ por dois anos longos se apossara de minha vida.../ o olhei sem surpresa, brincando com minha luva.// E minha pergunta, estúpida e ligeira,/ com leve censura preencheu seus transparentes/ olhos, quando lhe disse, de leviana maneira:/ "Por que estão agora amarelos teus dentes?" Id., *ibid.*, p. 45.

perfeito. A adjetivação corresponde à mulher dentro do sistema literário-ideológico do período. Alfonsina a assume e a atribui ao homem, com quem a mulher que fala se comunica através de um erotismo sádico. A mulher se contempla como uma nova Salomé, disposta a sacrificar, com a morte, o objeto de seu desejo, e assim completar uma posse que é impossível em vida precisamente por seu caráter inacabado, pela falta que marcaria o corpo feminino: “yo soy la que incompleta vive siempre su vida”.<sup>27</sup> Mulher incompleta, não pretende satisfazer-se no homem que deseja e na experiência de um erotismo legitimado, mas na fantasia da morte consumada no corpo do homem que já não pode, nem pôde, nem poderá completá-la.

E o que é mais notável: Alfonsina exhibe sua incompletude e sua diferença como virtudes. É a “ovelha desgarrada” de “El dulce daño”, a ave que quer abandonar a gaiola onde seu amante a encerra; um ser inconstante, e não só vítima da inconstância masculina:

*Tampoco te entiendo, pero mientras tanto  
ábreme la jaula que quiero escapar;  
hombre pequeño, te amé un cuarto de ala;  
no me pida más.*<sup>28</sup>

27 “eu sou a que, incompleta, vive sempre sua vida”. Id., *ibid.*, p. 34.

28 “Tampouco te entendo, mas enquanto isso/ abra-me a gaiola: quero escapar;/ homem pequenino, te amei um quarto de asa;/ não me peças mais.” Id., *Antología poética*, op. cit., p. 42.

→ *Operar de*  
Na verdade, Alfonsina escreve para inverter a sedução; escapar do lugar da mulher seduzida e abandonada para ocupar o lugar da sedutora e abandonadora. Parte de sua poesia se desenvolve no duplo seduzir-abandonar. Às vezes, a mulher, ocupando um lócus tradicional, sofre as consequências de ambas as ações; mas, em muitas outras, ela exerce sobre os homens esse poder duplo e combinado.

Alfonsina acusadora, Alfonsina vingadora produziram fortes efeitos de identificação. É a mulher que venceu os obstáculos que a teriam conduzido à prostituição ou à trivialidade de uma rotina; conserva seu direito ao gozo ao mesmo tempo que batalha por uma saída de independência afetiva; a que sabe, “mulher incompleta”, que nunca se vence totalmente. Diante da moral social que impõe os apagamentos que assinala em Norah Lange, Alfonsina prefere a exaltação, e inclusive a carnavalização de sua diferença (a máscara de seu rosto excessivamente maquiado, as máscaras de sua poesia) e a assunção de sua marginalidade “desgarrada”.

Até onde é possível afirmar, Alfonsina não apaga. Nesse sentido, coloca-se do lado da transgressão das normas, ao mesmo tempo que explora ao máximo, até a reiteração e o esgotamento, as normas literárias do romantismo tardio e do *modernismo* ou do decadentismo. Opera sua transgressão em um plano enquanto afirma sua fidelidade em outros: nem todas as rupturas podem ser realizadas simultaneamente, ou melhor, uma mulher na Buenos Aires das três primeiras décadas do século XX não está em condição de

batalhar em todas as frentes. A variação poética na obra de Alfonsina, principalmente depois de meados dos anos 1930, marca os progressos de um aprendizado literário: depois da consagração por um público mais amplo do que um poeta podia esperar, as viradas estéticas de *Mundo de siete pozos* e *Mascarilla y trébol*. Essa nova versão de sua poesia seria impensável vinte anos antes, quando Alfonsina precisava conquistar Buenos Aires, legitimar seus direitos privados, ser recebida, para reiterar Giusti, como “companheira honesta” de outros intelectuais, tornar aceitável, num meio social pacato, seu erotismo.

#### VICTORIA OCAMPO: A MULHER-SÁBIA

Esses processos de legitimação evidentemente são custosos. Alguém como Victoria Ocampo, sem as desvantagens sociais e de formação de que padeceu Alfonsina, precisou de quase trinta anos para construir sua figura de intelectual, que hoje aparece como consumada e se vincula a *Sur*. Mas Victoria Ocampo não podia começar por *Sur*, e sim por *De Francesca a Beatrice*, livro escrito em 1921, publicado em 1924 e cuja segunda edição saiu pela *Revista de Occidente* em 1928, com epílogo de Ortega y Gasset, em forma de carta, cuja palavra inicial é “Senhora”. Um vocativo e tanto.

Victoria Ocampo tem, talvez, a mais detalhada história de mulher que podemos encontrar nesse período. E, se o epílogo

de Ortega de algum modo fecha uma etapa de sua vida, é também necessário perguntar por que seu primeiro livro foi justamente *De Francesca a Beatrice*. Victoria Ocampo dá uma explicação preliminar. Durante uma das crises de ciúme em sua relação clandestina com J., afirma:

pus-me de novo, na busca de uma explicação para meu drama, a reler *A divina comédia* (of all books!), certa de que Dante, como grande conhecedor dos pecados, ou seja, do sofrimento da condição humana, teria ocultado ali algum conselho, alguma revelação, algum bálsamo.<sup>29</sup>

Mas o que aconteceu nessa vida de mulher antes dessa leitura ou releitura de Dante com que inicia sua carreira intelectual pública? Qual foi a sequência de microrrupturas, de grandes e pequenas transgressões que a conduziram do berço dourado da oligarquia argentina à direção de *Sur*? O que ela tinha de excepcional, que a impossibilitava de aceitar as restrições morais e culturais de seu meio?

Escritos muitos anos depois dos fatos que relatam, os três primeiros volumes da *Autobiografía* de Victoria Ocampo, publicados após sua morte, contam mais do que se poderia supor. Não pretendo julgar sua “sinceridade” ou sua “veracidade”, sobre as quais não tenho dúvidas mais sérias

<sup>29</sup> Victoria Ocampo, *Autobiografía III: la rama de Salzburgo*, 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1982, p. 94.

do que as que o gênero pode suscitar. Melhor: quero dizer que a *Autobiografía* transmite uma informação dificilmente descartável sobre a situação de uma jovem de classe alta na Argentina das duas primeiras décadas do século XX. É confiável no que tange às restrições que rodeavam a formação de uma mulher e ao conjunto de proibições morais e sociais que teciam sua vida cotidiana e suas perspectivas culturais. É uma mostra bem detalhada dos limites a partir dos quais Victoria Ocampo constrói seu lugar de enunciação e seu estilo de intervenção intelectual.

É também um testemunho das políticas sexuais na classe alta portenha no princípio do século XX e um relato, às vezes comovente, do choque entre desejo, liberdade e família. Exibe, além disso, o conflito entre o impulso culturalista de uma adolescente e a incultura da classe que a rodeia. Poderíamos ler essa *Autobiografía* em paralelo com o que sabemos de Norah Lange e de Alfonsina Storni: a relativa amplitude burguesa dos Lange confrontada com a intolerância cerrada dos Ocampo; a falta constitutiva da infância e da juventude de Alfonsina, com a abundância infinita da família de Victoria.

Carências, claro que não materiais, afetaram Victoria Ocampo; "deveres" e proibições modificaram profundamente sua vida ao menos até a publicação do primeiro livro. Como Virginia Woolf, Victoria Ocampo lamenta a incultura refinada do meio em que nasceu e do cerceamento preconceituoso que rodeou sua primeira formação:

Meu ponto de vista era o de uma adolescente capaz, que não pôde aproveitar os dons, nem desenvolvê-los plenamente por meio de uma educação adequada, e que o intui dia a dia.<sup>30</sup>

Nesses limites, a adolescente precisa inventar estratégias para ampliar os limites do permitido: ter lições de teatro com Marguérite Moreno (que fora mulher de Marcel Schwob), mesmo que fosse impensável que se dedicasse a atuar; conhecer outros escritores, que ultrapassassem o círculo distinto de suas primeiras paixões literárias (Victoria, aos dezenove anos, escreve e dedica um soneto a Edmond Rostand); obter permissão para ler certos livros. Ridícula e patética é a anedota que conta a propósito de um de Oscar Wilde:

Um exemplo dessa censura sem motivos aparentes foi o confisco de meu exemplar de *De profundis*, encontrado por minha mãe debaixo de meu colchão, no Hotel Majestic (Paris). Eu tinha dezenove anos. Claro que houve uma cena memorável, em que declarei que assim não continuaria a viver e que estava disposta a me jogar da janela. Minha mãe não se alterou com a ameaça, não me devolveu o livro e saiu de meu quarto dizendo que eu não tinha compostura. Deixei razão imediatamente, atirando meias pela janela. Foi um

<sup>30</sup> Id., *Autobiografía II: el imperio insular*, 3ª ed. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1983, p. 16.



ato simbólico, muito festejado pelos motoristas que estavam na Avenue Kléber e se divertiam como loucos.<sup>31</sup>

Realmente um ato simbólico, relacionado à privação de bens igualmente simbólicos. Em meio a uma abundância patri-cia e, em algumas ocasiões, faustosa, Victoria Ocampo vive e sofre o que lhe falta: liberdade intelectual, liberdade sexual, liberdade afetiva. A felicidade de sua infância, rodeada de irmãs, tias e primas impecavelmente vestidas e bonitas, termina quando um duplo desejo, desejo de homens e de livros, já não pode ser processado nas fantasias que rodeiam seu primeiro amor. As cartas que troca com Delfina Bunge, ela também uma filha de boa família, que goza, aos olhos de Victoria, da felicidade incomparável de ser noiva de um escritor, Manuel Gálvez, incluem todos os tópicos da insatisfação, da solidão intelectual, do precoce descontentamento diante das condições de vida da mulher, sobretudo da mulher de sua classe, porque Victoria Ocampo não conhece, nem conhecerá outro mundo:

[...] Conversa com Lia. Acreditamos que a sociedade tem de mudar. Assim como está, as injustiças são intoleráveis, em muitos campos. No do casamento e da mulher em geral (que é o que conhecemos) é inominável.<sup>32</sup>

31 Id., *ibid.*, pp. 60-61.

32 Carta de 21 de setembro de 1908, in *id.*, *ibid.*, pp. 111-12.

A solidão intelectual da jovem solteira não se atenua, e sim se complica caso pertença aos setores altos da sociedade: não pode conhecer ninguém de fora de seu meio, as ocasiões para ser apresentada a homens e mulheres diferentes praticamente não existem; as professoras de canto ou de declamação, aceitas pelos costumes da época, devem passar por um escrutínio que inclui sua saúde física e sua integridade moral. Por isso, a amizade, legítima segundo todos os ângulos, com Delfina Bunge é para Victoria Ocampo a única chance de desenvolver um discurso de protesto que sua família e seu grupo social não estão em condições de ouvir. As cartas de Victoria a Delfina são frívolas e desesperadas ao mesmo tempo: ela precisa que alguém cuide de seus gostos, eduque-a neles, leve a sério o que, para sua família, são apenas distrações meio pedantes de uma adolescente voluntariosa. Precisa poder falar com outros que sejam parecidos com ela. Esse pedido se repete nas cartas, junto com a descrição de um cárcere feliz: o jardim, a casa, a chácara, as viagens dos Ocampo. A ideia de cárcere feliz, espaço socialmente reservado para as mulheres mais afortunadas, aparece na correspondência de Victoria com Delfina:

Gostaria de ir para a Europa. Partir daqui. Tenho de ir. Para qualquer lugar. Ou morrerei. Ninguém, ninguém. Estou passando uma temporada no purgatório.

Escreveu isso em junho de 1908, e um mês depois:

De fato, o que fazer? A liberdade? A glória? (mas tenho o caminho cortado pelos preconceitos domésticos. A glória seria ter sido atriz.) O amor?<sup>33</sup>

Vocação e destino de mulher: nessa jaula Victoria Ocampo se debate, compreendida apenas por sua professora de declamação, Marguérite Moreno, que evoca as lembranças dos grandes cenários, as histórias dos amores infelizes da filha de Mallarmé; e, sobretudo, que adivinhava que a única saída viável da clausura seria, para Victoria, um casamento equivocado.

Foi precisamente essa a saída dessa “vida fictícia”, inventada pelos homens e que lhe pesa. Marguérite Moreno temera que Victoria tomasse essa resolução, trivialmente comum na época: casar-se para se libertar. De fato, o casamento de Victoria Ocampo foi o que Moreno previa. Já na lua de mel, em Paris, Victoria se dá conta de que não gosta desse homem, seu marido, nem mesmo fisicamente, e, pior ainda, de que sua convencionalidade hesitante e mesquinha a constrange desde o primeiro dia. Mas Victoria consuma o destino pós-adolescente das mulheres de sua origem:

Era a única maneira de sair do atoleiro: péssima maneira. Intolerável era também o atoleiro. Não me resignei a suportá-lo nem mais um dia [...] mas me resignei a criar para mim um

33 Cartas de junho e de julho de 1908, in id., *ibid.* pp. 95 e 99.

outro, pior, ainda que naquele momento não tenha calculado as consequências que o casamento podia acarretar.<sup>34</sup>

A vida de uma jovem da classe de Victoria Ocampo era, na primeira década do século XX, um atoleiro: a incultura patriótica (como chegar aos livros? como ler os livros que eram proibidos aos jovens?) que os orienta a aprender apenas aquilo que teria funcionalidade na reprodução da mesma incultura; os preconceitos da moral (como conhecer um homem que não se guie pelos mesmos princípios paternos? Como estabelecer um diálogo pré-matrimonial dentro dos limites de uma série de proibições que incluem uma exaustiva casuística? Ainda mais: como conhecer outros homens, questão tão difícil como a de conhecer outros livros, outro teatro, outra música?); a impossibilidade do divórcio, concebido como escândalo moral e social, dado que entrou nesse segundo atoleiro que é um matrimônio equivocado.

As transgressões que Victoria Ocampo pratica desde a adolescência são o andaime de sua futura personalidade intelectual: seu bovarismo com os escritores europeus, seus enamoramentos e suas defesas apaixonadas, sua tendência a processar as relações intelectuais invariavelmente no plano pessoal e subjetivo. Esse perfil futuro não pode senão remeter às etapas de privação adolescente e juvenil, quando era quase impossível encontrar os bens culturais que satisfariam

34 Id., *ibid.*, p. 168.

a exaltação e o desejo de literatura e de arte. Da mesma forma que a fortuna pessoal de Victoria Ocampo tornou possível *Sur* e a réstia de visitas internacionais vinculadas a esse projeto, a pobreza cultural de que padeceu no meio de origem deu impulso ao seu insaciável consumo de cultura e marcou o perfil da própria revista. Poderíamos dizer que *Sur* é a revista que Victoria Ocampo, quando jovem e adolescente, desejava ler: responde, mais de vinte anos depois, a suas truncadas lutas de iniciação.

O casamento e o adultério foram, em Victoria Ocampo, fatos quase simultâneos. Conhece em Paris quem vai ser seu amante durante mais de uma década. E o tema que Victoria escolhe para seu primeiro livro se vincula ao adultério, à necessidade socialmente vedada do outro, aos ciúmes. Escreve, em *De Francesca a Beatrice*, seu primeiro "testemunho". Seu amante lhe oferece um conselho trivial, que Victoria transcreve: "Escreva o que te ocorre".<sup>35</sup> Ela atravessa um período de desespero, em que "uma vida perfeita do ponto de vista dos sentidos, da sexualidade"<sup>36</sup> não chega a satisfazê-la, tal a pressão das convenções sociais e os ciúmes.

A escrita começa a ser a promessa de um gozo. Victoria Ocampo supõe que preencherá o vazio que o "amor-paixão" de seu amante não consegue satisfazer. A escolha da *Divina comédia* como pretexto de seu primeiro texto exhibe, como

35 Id., *Autobiografía* III, op. cit., p. 98.

36 Id., *ibid.*, p. 99.

muitas das decisões intelectuais de Victoria Ocampo, uma insuficiência e uma audácia que Groussac considerou pedantes e desmedidas, mas que se apoiavam em necessidades que não eram apenas intelectuais. Desde essa primeira escolha, Victoria só lê o que possa estar relacionado com ela mesma:

Minha necessidade de comentar *A divina comédia* nascia de um esforço de me aproximar da porta de saída de meu drama pessoal, tanto quanto de meu real entusiasmo pelo poeta florentino, meu irmão.<sup>37</sup>

Seja como for, a audácia suprema desse gesto era a escrita. Não se trata de poemas, nem de ficção, mas de um ensaio, gênero masculino, por cuja invasão Groussac a faz pagar com suas críticas. A família e a boa sociedade que a rodeia ficam ainda mais preocupadas com esse gesto. A escrita ainda era considerada uma atividade demasiado pública para uma mulher. Se fossem poemas, vá lá: havia um gênero poético feminino, sobretudo se a língua escolhida fosse o francês, como no caso de Delfina Bunge. Um ensaio era demais porque quem o escreve não trabalha só com seus sentimentos, matéria tipicamente feminina, mas com ideias, a partir do corpo do outro e, no caso, nada menos que o de Dante, homem e fundador de uma literatura europeia. Publicidade, descaramento, pedantismo. Victoria, após publicar algumas

37 Id., *ibid.*, p. 98.

páginas do futuro ensaio em *La Nación*, de ouvir opiniões adversas, de perceber o desconforto da boa sociedade e, em primeiro lugar, de seus pais, corre o risco de não continuar a escrever. Novamente é seu amante que a impele, mas, nesse itinerário de persistência, aparece Ortega, a primeira grande amizade sentimental e intelectual da escritora. O agradecimento ao amante aparece na críptica dedicatória da segunda edição:

M.P.P.A.

M.Q.Y.A.M.N.Z.

S.M.A.O.

a marca de Ortega, no epílogo que fecha o volume da *Revista de Occidente*, tradução do francês em que escreve Ocampo, por Ricardo Baeza.

Quais são os sentidos dessa estreia literária? Até aqui, vimos razões de ordem biográfica, que transformaram o livro num monumento ineludível da história intelectual de sua autora. São razões bastante evidentes, embora nem por isso pouco interessantes. E mais, creio que são significativas na medida em que permitem descobrir os nexos que vão desde os percursos subjetivos, passionais, até a cultura.

Mas há também outras razões, que perduram na atitude de Victoria Ocampo perante a arte. Ao escolher *A divina comédia*, ela afirma uma familiaridade com as grandes tradições culturais. Não se trata apenas de Dante (que já bastaria para

comprovar essa relação), mas também de citações filosóficas e teológicas: uma argentina que parecia ter lido os patronos da igreja! E as citações são incorporadas, como se deve, em seu idioma original quando se trata de poetas: Shakespeare, Shelley, Oscar Wilde, Pater. Já se disse muitas vezes que, por esse sistema de citações, Victoria Ocampo revela sua relação com a língua e a cultura estrangeiras. Se isso fica bem claro na etapa de *Sur*, em 1921, quando acaba de redigir o livro, ainda cabem alguns papéis complementares. As citações demonstram, ao seu meio social, que os idiomas não servem apenas para falar e para ser entendido na Europa; são ainda instrumentos culturais. A língua estrangeira era utilizada pelas mulheres da origem de Victoria Ocampo para escrever cartas, ler noveletas, recitar um pouco ou assistir a representações teatrais, conversar com os lojistas ou modistas, ir ao cabeleireiro. A língua estrangeira era língua de consumo feminino, e não de produção.

Victoria Ocampo a subverte, tornando-a língua produtiva: ler, receber, mas também citar, devolver. Os idiomas estrangeiros não são apenas meios de consumo material ou simbólico; além disso, no caso de Victoria Ocampo, são meios de produção. Retribui, alterando o sentido, o que sua família lhe dera na infância. Victoria Ocampo converte em instrumento o que seu meio social considerava adorno. Nessa transformação não se apaga de todo sua origem de classe, mas se atinge o sentido inscrito nessa origem. A mudança é vivida como um atrevimento: as mulheres não foram feitas para experimentar

esse tipo de relações com a cultura. Por isso, entre outras coisas, Victoria Ocampo começa o livro com uma desculpa:

No papel dos humildes, e sabendo que nem eu nem os demais podem acreditar-me digna deste ofício, quero começar essas linhas com um *domine non sum dignus* que me absolva a seus olhos e aos meus. E, à guisa de prefácio, seja-me permitido este único verso: *Amor mi mosse, che mi fa parlare*.<sup>38</sup>

Essa desculpa, porém, é mais suspeita do que a falha que ela tenta compensar: afinal, de que amor se trata? Angel de Estrada, quando Victoria Ocampo lhe entrega os originais, consegue lhe dizer que algo, no livro, lhe parece impudico: sua relação clandestina com o amante talvez possa ser lida no percurso em busca do amor que Victoria Ocampo realiza com *A divina comédia*. O livro que escreveu, no julgamento de Angel de Estrada, não é suficientemente silencioso. Desloca-se de um amor a outro, de uma mulher que foi amada até a glória para uma que amou até a perdição. Por outro lado, talvez a única tese propriamente dita do livro gire em torno de uma leitura do poema em chave de “amor humano”:

*A divina comédia*, de certo ponto de vista, é a obra mais sublime do trovador medieval.<sup>39</sup>

38 Id., *De Francesca a Beatrice*. Madri: Revista de Occidente, 1928, pp. 14-15.

39 Id., *ibid.*, p. 130.

Essa tese é uma matriz de leitura alegórica em chave profana. Victoria Ocampo lê apoiada em sua biografia, e não apenas em suas necessidades intelectuais, e isso é evidente demais para o seu meio. Por isso, *De Francesca a Beatrice*, livro de iniciação, desata-a definitivamente, cortando os vínculos afetivos e morais que a haviam sustentado numa relação de amantes durante anos. Termina, com esse livro, o medo do escândalo. Por isso, é perfeitamente coerente que o epílogo seja assinado por Ortega y Gasset, uma de suas amizades sentimentais importantes na etapa seguinte. Epílogo também tranquilizador do ponto de vista moral. Ortega cita o tema clássico de que *a mulher é*, enquanto o homem faz (definição que Victoria Ocampo, a Gioconda dos pampas, sem dúvida não subscreveria, uma vez que sua literatura configura precisamente uma insubordinação diante do que ela é), e conclui com uma reivindicação do físico, que a própria Victoria adota explicitamente anos depois:

O corpóreo, senhora, é santo porque tem uma missão transcendente: simbolizar o espírito [...]. Urge, senhora, que ouçamos de novo sua inspiração sobre esses grandes temas.<sup>40</sup>

Livro que cumpre uma dupla função: tirar a tranquilidade do meio rio-platense de que Victoria Ocampo está se afastando; tranquilizar a própria Victoria sobre suas possibilidades

40 José Ortega y Gasset, “Epílogo”, in *ibid.*, p. 180.

intelectuais (para estas, o epílogo de Ortega é uma consagração e um resseguro). Ela tocou o limite do socialmente aceitável, dos preconceitos em que se cruzam gênero sexual e gênero literário (o que uma mulher pode e não pode fazer com a literatura?), da legitimidade de determinados temas e da explicitação das relações entre ordem literária e ordem autobiográfica.

Victoria Ocampo sabe, a partir desse livro, que pode inserir suas leituras num sistema regido por suas experiências subjetivas. Sabe que escreve sobre *A divina comédia* porque o amor a move; desenha um sistema de acesso em primeira pessoa às obras da *great tradition* ocidental; salta os limites meio estreitos do campo intelectual argentino e coloca seu primeiro esforço nas mãos de sua primeira amizade internacional. Mais do que isso, consagra o livro, fazendo-o ser editado pela Revista de Occidente. No curso de todas essas operações contrárias a um sistema de preconceitos sexuais e morais, Victoria Ocampo investe na literatura o capital simbólico (refinamento, viagens, línguas estrangeiras) que sua família lhe havia confiado apenas para que o gastasse no consumo ostentador e distinguido.

A literatura, desde muito cedo, a marcara para sempre com a força de um impacto físico:

Acabava de completar dezesseis anos quando minha professora de italiano me fez ler algumas passagens do *Inferno*. A impressão que a leitura me causou só é comparável à que

senti, bem criança, na primeira vez que, me banhando no mar, fui envolvida e derrubada sobre a areia pelo ímpeto magnífico de uma onda.<sup>41</sup>

Possuída, por sua classe, pela natureza e pelo desejo, aos trinta anos, Victoria Ocampo começa a mudar os termos dessa possessão. É, como se viu, uma história custosa, em que ocultar os esforços da ruptura. Essa história não deve êxito quando Victoria Ocampo, em 1931, se converte numa espécie de capataz cultural rio-platense. No mesmo momento, começará a reger seu corpo com a liberdade dos homens.

—  
<sup>41</sup> V. Ocampo, *ibid.*, p. 35.