



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura

ANDREZZA JAQUIER

A poeta e o cronista: as colunas femininas de Alfonsina Storni

São Carlos - SP

2023

ANDREZZA JAQUIER

A poeta e o cronista: as colunas femininas de Alfonsina Storni

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos – PPGLit-UFSCar, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: Estudos de Literatura

Orientador: Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra

São Carlos – SP

2023



Folha de Aprovação


Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Andrezza Jaquier Pigozzo de Oliveira, realizada em 30/05/2023.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra (UFSCar)

Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate (UNICAMP)

Prof. Dr. André Fiorussi (UFSC)

Documento assinado digitalmente
 WILSON ALVES BEZERRA
Data: 12/06/2023 16:31:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Andrezza, Jaquier

A poeta e o cronista: as colunas femininas de Alfonsina Storni / Jaquier Andrezza -- 2023.
252f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Wilson Alves Bezerra

Banca Examinadora: Miriam Viviana Gárate, André Fiorussi

Bibliografia

1. Alfonsina Storni. 2. Escrita de mulheres. 3. Literatura argentina. I. Andrezza, Jaquier. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325

Este trabalho é dedicado às mulheres
que abriram os nossos caminhos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo financiamento, sem o qual a presente pesquisa não seria possível.

Ao meu orientador, Prof. Wilson Alves-Bezerra, pela travessia e companheirismo, por ter compartilhado esta jornada pelos anos 20. Agradeço por toda a confiança e troca, por toda poesia e reflexões.

À Profa. Miriam Gárate pelas contribuições preciosas durante o exame de qualificação, em especial o olhar para a confluência de imaginários. Agradeço também por todo o ensinamento oferecido na disciplina *Relações literatura/impressão/novas mídias na América Latina: em torno da crônica*, a qual foi essencial para a construção do eixo da pesquisa em torno da autofiguração da poeta e do cronista.

Ao Prof. André Fiorussi pela leitura cuidadosa e dedicada ao meu trabalho, pelas observações valiosas no exame de qualificação que me impulsionaram a novos olhares e comparações, principalmente em torno da relação com Rubén Darío.

Às companheiras de leituras e estudos da *casa de azúcar*, Brenda, Rafaela, Isadora, Ana, Bruna. Nenhuma pesquisa se faz sozinha e agradeço as conversas e, principalmente, a multiplicidade dos seus olhares.

À Suzana, Joel e Brunno, minha família. Obrigada por terem me apoiado quando escolhi mudar os caminhos. Sem vocês, minha trajetória seria outra.

Ao Rodrigo por tanto e por tudo. Aqui as palavras escapam, e por isso, agradeço sua paciência e carinho, por ter me segurado nas quedas, por todos os dias, por toda a vida, pelo amor.

À minha avó Lydia por ter me acompanhado por todos os meus/nossos anos, por ter me dado força e um jardim para continuar, por me ter me passado o ensinamento do autoconceito, da memória, das conchas, dos arquivos. Essa pesquisa atravessa a nossa história e eu sempre te imaginei abrindo os seus/nossos caminhos.

*Ninguém me ama
ninguém me quer
ninguém me chama de Baudelaire*

Isabel Câmara

*Quisimos llamarnos como ellos:
por el apellido.
Rosenberg, Moreno, Bellessi, Gruss
y sin embargo y sin embargo
viene llegando la hora de los nombres*

Tamara Kamenzain

RESUMO:

Esta dissertação apresenta um estudo sobre as colunas femininas de Alfonsina Storni publicadas na imprensa portenha entre 1919 e 1921. Na primeira coluna, *Feminidades/ Vida Femenina*, publicada na revista *La Nota*, assinava a poeta Alfonsina Storni. Na segunda, *Bocetos Femeninos*, publicada no jornal *La Nación*, assinava o cronista Tao Lao. Nesse sentido, a partir de uma perspectiva crítica e teórica múltipla que considera como principal fio as relações e a crítica de gênero, procura-se compreender a relação da escritura de Alfonsina Storni nas colunas femininas, espaço mercadológico e direcionado às esposas, mães e consumidoras: como escreveu e o que colocou em jogo em espaços tão específicos, o quê e como Alfonsina produziu dentro dos limites e até mesmo com esses limites. Ao contrário da via puramente negativa do limite ideológico, sexista, e mercadológico das colunas femininas, busca-se ler os limites como possibilidade de outras inscrições. Para isso, investiga-se, primeiro, o contexto geral e particular de Alfonsina Storni, a representação e o espaço da mulher escritora na sociedade argentina do início do século vinte, a trajetória literária específica, e a localização e construção das colunas femininas na imprensa portenha. No segundo capítulo, voltamos ao estudo da revista *La Nota* e das colunas femininas publicadas por Alfonsina Storni, investigando as estratégias de representações do ser mulher na modernidade. No terceiro, exploramos a passagem de Alfonsina Storni ao jornal *La Nación* onde vê-se a assinatura de Tao Lao e a diluição dos estereótipos de gênero. Refletindo sobre a construção do nome e a performance de gênero, visamos compreender o trabalho literário e discursivo na construção de Tao Lao: ele não é apenas uma máscara, mas uma *persona* com uma voz (especificamente de um cronista) criada para a seção feminina.

Palavras-chave: Alfonsina Storni; colunas femininas; escrita de mulheres; literatura argentina; imprensa argentina

ABSTRACT:

This dissertation presents a study on Alfonsina Storni's female columns published in the Buenos Aires press between 1919 and 1921. In the first column, *Feminidades/ Vida Femenina*, published in *La Nota* magazine, the poet Alfonsina Storni signed. In the second, *Bocetos Femeninos*, published in the newspaper *La Nación*, the columnist Tao Lao signed. From a critical and multiple theoretical perspective that considers gender relations and criticism as the main thread, this study seeks to understand Alfonsina Storni's writing in female columns, a marketing space targeted at wives, mothers, and consumers: how she wrote and what she put at stake in such specific spaces, what and how Alfonsina produced within and even with these limitations. Unlike the purely negative view of the ideological, sexist, and marketing limitations of female columns, this study reads the limits as a possibility for other inscriptions. Therefore, it investigates first the general and particular context of Alfonsina Storni, the representation and space of the woman writer in Argentine society at the beginning of the twentieth century, the specific literary trajectory, and the location and construction of female columns in the Buenos Aires press. In the second chapter, the study focuses on *La Nota* magazine and the female columns published by Alfonsina Storni, investigating the strategies of representation of being a woman in modernity. In the third, the study explores Alfonsina Storni's transition to *La Nación* newspaper, where the signature of Tao Lao is seen, and the dilution of gender stereotypes. Reflecting on the construction of the name and gender performance, the study aims to understand the literary and discursive work in the construction of Tao Lao: he is not just a mask, but a persona with a voice (specifically of a columnist) created for the female section.

Keywords: Alfonsina Storni; female columns; women's writing; Argentine literature; Argentine press.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 Alfonsina Storni	26
1.1. A poeta e a coluna feminina	26
1.2. Desdobrando o instante	44
1.3. Colunas femininas: espaço restrito, espaço possível	90
CAPÍTULO 2 <i>La Nota</i> - Ser mulher na modernidade	114
2.1. “ <i>Emir, hago versos...</i> ”: a coluna feminina da poeta	114
2.2. De <i>Feminidades</i> a <i>Vida Femenina</i>	127
2.3. O século das surpresas	137
2.4. O laboratório da poeta	167
2.5. ¿Qué claridad es la actual claridad femenina?.....	172
CAPÍTULO 3 <i>La Nación</i> - Dissolução dos estereótipos de gênero	176
3.1 Tao Lao: o cronista da coluna feminina	176
3.2. Malabarismos, ilusões, confissões e estatísticas.....	200
3.3 Y no digáis que el mundo está mal hecho... ..	218
CONCLUSÃO Alfonsina, escritora em trânsito	228
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	245
Textos de jornais e revistas citados	251

INTRODUÇÃO

A resposta atualmente está fechada em velhos diários, afundada em velhas gavetas, meio apagada na memória dos antigos. É para ser encontrada nas vidas obscuras – nesses corredores quase luz da história onde figuras de gerações de mulheres são tão indistintas, tão instavelmente percebidas. Porque sobre as mulheres muito pouco se sabe.

Virginia Woolf, “Mulheres e ficção”, 1929.

De una adaptación rabiosa para todo lo que abandone los viejos caminos tardos y polvorientos, prefiero espinarme en las selvas vírgenes que ser arrastrada a lo largo de aquellos caminos por seguros bueyes: anima mi arrojé la seguridad de que, en cuanto las manos abran el camino nuevo, “ya está preparado” su fin invisible.

Alfonsina Storni, “El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina”, 1919.

“Porque sobre as mulheres muito pouco se sabe”, escrevia Virginia Woolf em 1929 ao procurar compreender a relação entre as mulheres e a ficção pela via da ambiguidade: “em alusão às mulheres e à ficção que elas escreveram, *ou* às mulheres e à ficção que é escrita sobre elas” (WOOLF, 2014, p. 270). Escrever e ser escrita são duas ações caras às mulheres; excluídas dos cânones ou reduzidas aos estereótipos do feminino encontrar lacunas parece ser a regra ao olharmos para a história canônica. Entretanto, é a partir dessas ações, escrever e ser escrita, que algumas mulheres encararam o desafio de abrir caminhos.

Este trabalho tem como principal objetivo analisar as colunas femininas publicadas por Alfonsina Storni (Sala Capriasca, Suíça, 1892 – Mar del Plata, Argentina, 1938) entre 1919 e 1921, considerando o apagamento de suas crônicas e de sua carreira como escritora profissional. Mas o mote de todo o trabalho talvez seja reconhecer a possibilidade de (re)escrever e ser (re)escrita *com e apesar* dos limites de gênero, do lugar subalterno destinado à mulher nas sociedades patriarcais, *com e apesar* dos limites de produção e circulação, da materialidade disponível às mulheres no discurso público e literário.

A frase de Virginia Woolf, por um lado, faz pensar na importância de considerar a ambiguidade em minhas escolhas de leitura e análise. Inspiro-me, justamente, nessa posição, compreendendo-a como um procedimento: notar as ambiguidades, ao investigar as colunas femininas assinadas por Alfonsina Storni para dois veículos portenhos – a revista *La Nota*, um pequeno veículo impulsionado pelas transformações culturais e editoriais dos anos 1910; e o jornal diário *La Nación*, um dos principais veículos de imprensa da Argentina até os dias de hoje.

Na primeira, assinava a *poeta* Alfonsina Storni; no segundo, o *cronista* Tao Lao. O que visamos, nesse percurso, é compreender o trânsito – da poeta à cronista, de Alfonsina Storni à Tao Lao. As publicações em revistas e jornais levam-nos, inevitavelmente, a observar sua trajetória como escritora e suas estratégias de consolidação no cenário literário e cultural portenho; como ela era representada e se representava; como se inseria no debate público, o que e como registrava frente a um momento de “transición”, de “media cosa”, onde as mulheres artistas estavam “mal ubicadas” – como escreveu em suas crônicas.

As questões de Woolf, por outro lado, reaparecem com uma nova camada ao considerarmos que as colunas femininas, espaço cada vez mais presente em revistas e jornais a partir da modernização cultural e editorial do início do século vinte, participavam da reprodução de uma feminilidade hegemônica, sustentando o papel da mulher moderna como

esposa, mãe e consumidora. Interessa compreender, dessa forma, *como* Alfonsina Storni escreveu nesses espaços, em uma perspectiva entrelaçada, que considere não apenas o contexto geral, mas também o particular. Busca-se compreender o que ela colocou *em jogo*, nessa escrita direcionada a espaços e discursos tão específicos, limitados pelo discurso ideológico e mercadológico, opressivo e dominante. Quais imagens e ficções foram produzidas por Alfonsina Storni nesses espaços e com quais entrelaçamentos? Como se estabeleceu no debate público? Quais as ficções sobre a “mulher”, sobre a “mulher escritora”, teve que enfrentar? Quais foram as estratégias para o seu posicionamento?

Poeta, cronista, ensaísta, dramaturga e professora, Alfonsina Storni conquistou um lugar de reconhecimento no cenário literário e no debate público na Buenos Aires do início do século vinte. Publicou sete livros de poemas – *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919), *Languidez* (1920), *Ocre* (1925), *Mundo de siete pozos* (1934), *Mascarilla y trébol* (1938) –, um livro de poemas em prosa – *Poemas de amor* (1926) –, cinco peças de teatro para adultos e seis peças de teatro infantil, além de inúmeras crônicas e artigos em jornais e revistas publicados entre 1910 e 1930.

Tanto em sua poética quanto na prosa, ela deu a ver uma crítica mordaz sobre a sociedade portenha e sobre o lugar da mulher, refletindo constantemente sua experiência de gênero e classe na escrita. Nascida na Suíça italiana, filha de imigrantes, mãe solteira em Buenos Aires, a trajetória de Alfonsina Storni foi marcada por inúmeras dificuldades, mas tornou-se exemplo de resistência por suas estratégias que procuravam confrontar o pensamento patriarcal e, simultaneamente, obter um espaço na cultura e reconhecimento artístico num contexto avesso à presença da mulher nos espaços e debates públicos. Antes de mudar-se para Buenos Aires em 1912, na cidade de Rosário, foi vice-presidenta do *Comité Feminista de Santa Fe* e, em 1919, passou a integrar a *Asociación Pro Derechos de la Mujer*.

Reconhecida em vida, ganhou prêmios e sua poesia foi traduzida para diversos idiomas. Em 1919, Alfonso Depascale traduziu para o italiano uma seleção de poemas sob o título *Poesie sceltedi Alfonsina Storni. Primi saggi de traduzione della grande poetessa argentina*. Na década de 1920, ademais, alguns de seus poemas foram traduzidos para o inglês pela poeta e ativista feminista Muna Lee e divulgados na revista norte-americana *Poetry*, fundada por Harriet Monroe em 1912, na cidade de Chicago.

No Brasil, porém, a chegada da obra poética e o reconhecimento de Alfonsina Storni são recentes. Em 2020, a editora Iluminuras publicou a primeira antologia de seus poemas, *Sou uma selva de raízes vivas*, traduzidos e organizados por Wilson Alves-Bezerra (2020). No mesmo ano, a editora Coragem, por meio de um financiamento coletivo, publicou outra seleção de poemas, traduzidos por Ezequiel Scapini (2020), e o livro *Poemas de Amor*, traduzido por Pedro Gediel (2020).

Ainda que alguns escritores e escritoras brasileiras no início do século vinte tenham abordado sua poesia, ela ficou restrita aos jornais e conferências literárias. Wilson Alves-Bezerra (2020) resgatou uma tímida resenha de Monteiro Lobato na *Revista Brasil*, publicada em 1921, sobre o terceiro livro de Alfonsina Storni, *Irremediabilmente*, que chegou às mãos do escritor brasileiro por intermédio de Horacio Quiroga, escritor uruguaio-argentino que conviveu com Alfonsina. Em abril de 1925, Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima) publicaria um artigo sobre Alfonsina Storni, comparando-a com suas contemporâneas Juana de Ibarbourou, da “poesia fresca, sadia, pagã”, e Gabriela Mistral, da “poesia grave e nobre” (In: *O Jornal-RJ*, 5 de abril de 1925). Para o escritor católico, Alfonsina era a menos sadia e mais cerebral entre elas, e talvez a mais moderna – o que para ele era um defeito.

É preciso notar que, apesar das críticas masculinas reticentes sobre sua poesia, Alfonsina foi lida e celebrada por outras duas escritoras brasileiras. No mesmo veículo, n’*O*

Jornal do Rio de Janeiro, a poeta Henriqueta Lisboa publicou, em 1928, o artigo “Poesia uruguaya e argentina através da alma brasileira” e apresenta Carlos Sabat Escastys e Alfonsina Storni aos seus leitores. Mais entusiasmada do que aqueles escritores brasileiros, Henriqueta descreve Alfonsina como a “musa irônica” de voz feiticeira que se embriaga com uma gota de vinho. Ao fim escreve que “poucas poetisas, como ela, têm conseguido refletir e analisar” (In: *O Jornal -RJ*, 1928), sendo esse o motivo de sofrimento da poesia de Alfonsina Storni. Já Cecília Meireles, em conferência pronunciada em 1956 na Sala do Conselho da Universidade do Brasil na qual apresentou diversas poetisas da América Latina, abordou a poesia de Alfonsina Storni focalizando também o tom irônico de seus versos. Como Henriqueta, Cecília reconhece que a poeta argentina é a primeira e talvez a única da América Latina de “tom humorístico”, entretanto, isso não oculta a “dor que a aflige”: “Vê o tempo inútil, os homens volúveis, sente a solidão humana, e cheia de tristeza, não perde o ritmo lúdico, muitas vezes quase circense da metáfora” (MEIRELES, 1959, p. 75-6).

Tais olhares sobre Alfonsina Storni no Brasil, entretanto, continuam a ser resgatados e, obviamente, foram insuficientes para que, no século 20, a obra da poeta fosse lida e traduzida em nosso país. Hoje multiplicam-se, felizmente, novas edições, leitoras e leitores, pesquisas acadêmicas, traduções e artigos com a preocupação de difundir e estudar a obra de Alfonsina no Brasil¹. Desde então, pesquisadoras e pesquisadores apresentaram diversos estudos tanto sobre a poesia quanto sobre a prosa de Alfonsina Storni focalizando, sobretudo, a questão de gênero e a postura feminista em sua obra.

Mas, apesar do nosso cenário, não nos precipitemos sobre o reconhecimento da escritora na Argentina: ela integra o cânone, foi homenageada com monumentos e nomes de

¹ Cito como exemplos, a dissertação de Karine Rocha *Derrubando mitos - Alfonsina Storni e a reconstrução da identidade feminina no início do século XX* (UFPE), de 2009; a tese de Nildicéia Aparecida Rocha *A constituição da subjetividade feminina em Alfonsina Storni: uma voz gritante na América*, de 2013, publicada pela editora Unesp, sobre o livro *Poemas de Amor*. E a dissertação de Cristina Maria Ceni de Araujo, de 2022, *A escrita jornalística de Alfonsina Storni: tradução comentada dos artigos publicados na revista La Nota em 1919* (UFSC).

ruas, e sua poesia foi incorporada tanto nos manuais escolares quanto na cultura popular. Ocorre que a face canonizada e mais difundida foi a da *poetisa del amor*, da mulher suicida por amores trágicos e de poemas tardo-românticos; e isso, como veremos, lhe valeu um lugar reticente na crítica literária por um longo tempo. Em 1969, por exemplo, a cantora argentina Mercedes Sosa no álbum *Mujeres argentinas* homenageou sua figura pela música “Alfonsina y el mar”; composição de Ariel Ramírez e Félix Luna, a respeito dos últimos passos da escritora antes de lançar-se no Mar del Plata. Com certo romantismo, essa música reflete como a figura da escritora foi representada ao longo das décadas: a mulher e poeta em sua angústia incompreendida; fortalecendo o mito de uma “Alfonsina hundiéndose en el mar víctima de un amor no correspondido” (MÉNDEZ, 2017, p. 184).

Nesse sentido, é, sobretudo, nos anos 80 que se começa a resgatar e focalizar as outras facetas da poeta: destacam-se o erotismo, a crítica ao patriarcado, a relação com a cidade e as transformações urbanas e culturais, sua importante participação na luta das mulheres argentinas. No ano de 1983, o nome de Alfonsina Storni reverberou através de María Moreno (1947), jornalista e escritora argentina, ao criar a revista *alfonsina: primer periódico para mujeres*². Na redemocratização do país, com o fim da ditadura argentina, a revista promoveu uma releitura da figura de Alfonsina Storni para desprovê-la da aura mítica e focalizar, assim, a dimensão política de seus versos tão difundidos pelos livros didáticos argentinos - como o poema “Tú me quieres blanca”, reapropriado com força política e transgressora em um relato da primeira parada gay na pós-ditadura.

No seu primeiro número a revista *alfonsina* propôs “el renacer multiplicado de la poeta en la heterogénea enumeración de figuras invocadas” (MÉNDEZ, 2017, p. 184). E anuncia seu propósito no editorial intitulado “¿Por qué?”:

² Importante destacar que no nome da revista reverbera não apenas Alfonsina Storni, mas também o primeiro presidente argentino, após a redemocratização, Raúl Alfonsín.

Porque somos hijas de unas madres que no “tuvieron nunca un escritorio”
pero que supieron ser poetas

[...]

Porque si hubo una Alfonsina que entró en el mar para buscar la muerte,
miles de Venus saldrán de las mismas aguas para cantar al amor y a la vida.

[...]

Por Eva y por Lilith, por las brujas y las figurantas, por la costurerita que dio
aquel mal paso y la Princesa que está triste por Lady Madonna y Janis
Joplin, por Milonguita y Madame Ivonne, por Juana La Loca y Doña
Sisebuta, por Rebeca y Filomena Marturano. (In: *alfonsina*, ano I, n. 1, 15 de
dezembro de 1983)

Operando *com e pelos* binarismos essencialistas, o editorial propõe-se a ir além das dicotomias e abarcar as contraditórias subjetividades pelas quais as mulheres foram definidas no discurso patriarcal. Como observam Mariela Méndez (2017) e Tania Diz (2020), *alfonsina* inseriu a escritora, possivelmente pela primeira vez, em uma tradição feminista. Com esse gesto, a revista acenava também para os nexos do percurso de Storni frente a uma tradição de mulheres jornalistas na Argentina.

Essa visão sobre Alfonsina Storni, ao fim, seria confirmada e cada vez mais investigada com a descoberta de suas crônicas e artigos publicados nos jornais e revistas portenhas, que até então eram completamente desconhecidos pela crítica e pelo público. Escritora profissional, como muitos de seus contemporâneos que encontraram na imprensa popular e de massa alguma segurança financeira, Alfonsina colaborou nos mais diversos jornais e revistas. Publicou crônicas, contos, ensaios, cartas, poemas em prosa e em verso. Assinou duas colunas femininas entre 1919 e 1921 na revista *La Nota (Feminidades/Vida Femenina, 1919)* e no jornal *La Nación (Bocetos femeninos, 1920-1)*, publicando crônicas, artigos, e alguns poemas em verso e prosa, direcionados às mulheres semanalmente. Como observa Tania Diz (2020, p. 57): “En las columnas, a diferencia de los artículos sueltos, se construía claramente la enunciativa y la lectora en términos femeninos”.

Essa produção revela uma relação consciente com os espaços da revista e jornal por parte de Alfonsina que se movimenta por diversas reflexões: sobre o público, a condição

histórica do gênero, sua condição particular. E, assim, volta-se também para sua poesia, a situação das escritoras e leitoras, e para as estratégias literárias frente a esse mesmo público, diverso, singular, mas atravessado pela experiência de gênero coletiva de diferentes formas.

Como bem destacou María Moreno, era do interesse do pensamento hegemônico argentino subtrair os textos ligados ao discurso público, pois o carácter político e combativo de sua obra não interessavam ao mercado editorial e ao cânone: “era preciso conservarla dentro de las figuras cristalizadas de las mujeres en la cultura: la loca, la puta, la suicida, la nena, la maestra. Para eso sólo hacían falta los poemas y el mito” (MORENO, 2021).

É revelador, nesse sentido, que o projeto da primeira edição argentina das crônicas de Alfonsina Storni, publicada somente em 1998 pelas pesquisadoras Alicia Salomone, Graciela Queirolo e Mariela Méndez, tenha sido impulsionado por meio de uma edição estrangeira publicada em 1995 pela editora da Universidade do Texas. Organizado por Doris Meyer, o livro *Re-Reading the Spanish American Essay. Translations of 19th and 20th Century Women's Essays* apresentou cinco crônicas traduzidas para o inglês³ e produziu na crítica argentina um estranhamento, mas também uma oportunidade de explorar essa face de Alfonsina, até então desconhecida, apagada. Como escreveu Alicia Salomone (2005):

La extrañeza que me produjo descubrir la prosa periodística de Storni a través de esta traducción al inglés, dado que en español nunca habían sido compiladas ni reeditadas, fue el motivo que me impulsó, junto con Mariela Méndez y Graciela Queirolo, a preparar la primera antología que apareció en español sobre estos textos, la que fue publicada por Alfaguara (Buenos Aires) en 1998. (SALOMONE, 2005, p. 258)

Em 1998, então, a partir do reconhecimento dos textos pela edição norte-americana as pesquisadoras, na antologia intitulada *Nosotras...y la piel*, publicaram pela primeira vez na Argentina as colaborações de Alfonsina Storni para as colunas femininas. Categorizando-as

³ Trata-se das crônicas “Un tema viejo” (“An old story”), “La carta al padre eterno” (“Letter to eternal father”), “En contra de la caridad” (“Against charity”), publicadas na revista *La Nota*, e “La emigrada” (“The immigrant girl”) e “El amor y la mujer” (“Women and love”), publicadas no jornal *La Nación*.

como ensaios, note-se, elas resgataram 17 publicações da revista *La Nota*, na qual Alfonsina Storni colaborou entre 1916 e 1921 com crônicas, poemas, contos, artigos. Nesse veículo, ela foi a *distinguida colaboradora* que em 1919 passou a assinar a seção direcionada ao público feminino e associada ao espaço privado, das coisas banais. Além das publicações de *La Nota*, Salomone, Queirolo e Méndez resgataram mais 19 crônicas publicadas na seção *Bocetos Femeninos* do jornal *La Nación* – totalizando uma reunião de 35 crônicas. Ao contrário da primeira coluna, na qual se figura como *poeta*, Alfonsina Storni escolhe assinar com o pseudônimo de *Tao Lao*, que se apresenta como um velho viúvo de três casamentos e como um *cronista* – detalhe que passou despercebido pelas críticas e que guiará o meu olhar. Em sua primeira crônica, “Las Heroínas”, publicada em 18 de abril de 1920, Tao Lao fala com suas *dulces amiguitas lectoras*:

Si me acercáis un poco la sonrosada oreja, os confesaré que la prestidigitación y el malabarismo son ejercicios saludables al cronista. Es bueno que vayáis aprendiendo por si mañana intentáis avasallar el delicado oficio. (STORNI, 2014, p. 190).

É importante destacar que essa crônica não constava nas organizações das três pesquisadoras, sendo publicada um ano depois, no segundo tomo da edição da obra completa organizada por Delfina Muschietti (1999). Com uma reunião de mais de cem textos em prosa, Muschietti resgatou um grande período de produção de Alfonsina Storni e dividiu a prosa entre narrações, cartas, intervenções, opiniões, teatro e teatro infantil. Os textos publicados nas colunas de *La Nota* e de *La Nación* estão sob o nome de “intervenciones”.

Em 2014, com uma crítica literária cada vez mais preocupada em olhar para essa outra face de Alfonsina, a pesquisadora Tania Diz publicou outra reunião intitulada *Escritos: Imágenes de género*. Acompanhada de um ensaio apresentando o livro, Tania Diz tem como foco as questões de gênero frente a trajetória de Alfonsina Storni na imprensa e resgata novas publicações – “Una naranja” e “Las Profesoras” de *Bocetos Femeninos* de *La Nación*, “Carta

de una novia” da seção *Feminidades* de *La Nota* e o artigo “Influencia de los perfumes sobre los sentidos”, publicado na seção *Notas científicas* também da revista *La Nota*.

Mais recentemente, em 2019, Mariela Méndez, Graciela Queirolo e Alicia Salomone apresentaram outra reunião, agora categorizando os textos como crônicas. Intitulada *Urbanas y Modernas: crónicas periodísticas de Alfonsina Storni*, as crônicas são divididas pelos seguintes temas: Feministas; Trabajadoras; Ángeles del hogar; Escritoras y lectoras; Alfonsina, escritora. Na última seção, apresentam um texto que não constava nas outras edições, “Autodemolición”, publicado no *Repertorio Americano*.

Como já dito, este trabalho analisa as colunas femininas escritas por Alfonsina Storni entre 1919 e 1921 na revista *La Nota* e no jornal *La Nación* e investiga as estratégias por ela utilizadas num contexto de intensas transformações, sobretudo, para as mulheres. É preciso dizer, nesse sentido, que toda a pesquisa se realizou durante a pandemia de Covid-19, o que exigiu estratégias que, ao fim, tocam outros resultados – como a importância dos arquivos e coleções digitais, disponíveis de forma pública. Consegui acessar materiais de suma importância – muitos deles não trabalhados pela crítica acadêmica – pelos arquivos e coleções digitais do Instituto Ibero-Americano, do Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), da Biblioteca Nacional Mariano Moreno, e projetos da Universidad de Buenos Aires como o Arquivo Histórico de Revistas Argentinas (Ahira).

Por esses arquivos foi possível resgatar textos que até então não foram reunidos nem reeditados: crítica literária, contos, crônicas. Peças que confirmam a multiplicidade de Alfonsina e que nos direcionaram a ver os detalhes de sua larga trajetória, publicando nos mais diversos jornais e revistas do Cone Sul. Busquei, sempre que possível, consultar as publicações originais. É possível consultar, por exemplo, todas as edições da revista *La Nota*. Já sobre o jornal *La Nación*, não obtive acesso a todas as edições originais, mas o pouco material disponibilizado com livre acesso pelo Center for Research Libraries (CLR) e os

estudos críticos sobre a coluna, permitiram ter em vista o suporte e a construção editorial desse espaço.

A partir da multiplicidade da escritora, do olhar para os suportes e de seus gestos inaugurais nas colunas femininas, portanto, investigo a passagem auto figurativa de *poeta* à *cronista* e seus efeitos literários, observando as estratégias utilizadas para se inscrever nesse espaço que, como veremos, é constituído para sustentar os papéis de gênero, os binarismos essencialistas, a feminilidade associada ao lar, à maternidade e ao consumo. A hipótese desse trabalho, nesse sentido, assenta-se na possibilidade de que com certas estratégias literárias Alfonsina fez das colunas femininas um espaço possível para desdobrar uma escrita múltipla e inscrever olhares outros, a partir e contra as restrições temáticas e discursivas das seções femininas. Isto é, busquei tomar os limites das colunas femininas não apenas pela via negativa, mas analisando o quê e como Alfonsina produziu *dentro* desses limites e até mesmo *com* esses limites. Produzindo em espaços direcionados a sustentar certa condição de gênero hegemônica, em meio aos estereótipos femininos, o que foi possível inscrever?

Mais do que um mero trabalho, como um meio de subsistência, e por isso como um espaço menor em termos literários, penso que as colunas femininas solicitaram, inevitavelmente, um olhar e linguagens *outras* na abordagem da condição de gênero, coletiva e individual, no contexto portenho. Os limites impostos pela prática do colunismo, sejam eles editoriais, mercadológicos, discursivos, promoviam a disciplina da escrita profissional, sistemática e constante, submetida aos prazos e até ao diálogo com públicos diversos, massivos, com as mulheres; ligadas pela experiência de gênero, mas distantes em tantos outros aspectos sociais e culturais.

A respeito da autofiguração em foco, é importante destacar que o objetivo foi analisar a construção das personas (Alfonsina Storni na *La Nota* e Tao Lao no *La Nación*) e o que isso implica no modo e forma das crônicas, como seu discurso e estratégias literárias se

diferenciam a partir dessa transição. A poeta e o cronista, o poema e a crônica, são colocados em jogo nas colunas femininas – em *La Nota* publica não apenas crônicas, mas poemas em verso e em prosa, faz da poeta uma personagem, percorre os espaços públicos e privados, registra a vida das mulheres sem distanciar-se de seu sujeito literário; já como Tao Lao, faz do malabarismo e da ilusão um modo de construção da crônica, desdobrando-se entre o léxico circense, o jogo de mãos para encantar e/ou iludir o público, e o gesto do escritor profissional que se movimenta com rapidez para seguir prazos e manter seu público interessado, seja pelo encanto ou ilusão.

As colunas, nesse sentido, podem ser vistas como um laboratório, um outro lugar para continuar o trabalho sobre a escrita e formas. Em 1930, fora das seções femininas, trabalhando como correspondente para o jornal *La Nación* e publicando em diversos veículos – como o mítico jornal *Crítica* – Alfonsina passa a publicar crônicas singulares que demonstram o trabalho e a reflexão sobre a forma e, entretanto, produzem na crítica literária um efeito de estranhamento. Delfina Muschietti, por exemplo, em sua organização, questiona a classificação dada por Alfonsina Storni a “Film marplatense” (*Crítica*, 1936): “Texto de difícil clasificación. A pesar de la definición de Alfonsina Storni como crónica, por sus características bien podría formar parte de sus poemas en prosa” (MUSCHIETTI, 1999, p. 1007). Acredito que ao invés de fixar as fronteiras, é mais importante compreender o trânsito entre os gêneros literários e aquilo que Alfonsina propôs na criação de suas crônicas, com a singularidade e o estranhamento da forma como fatores determinantes.

No primeiro capítulo, “A poeta e a coluna feminina”, assim, nosso percurso inicia com a primeira crônica publicada por Alfonsina Storni na seção *Feminidades* na revista *La Nota*, na qual apresenta-se como *poeta* e inaugura seu trabalho como colunista. A partir dela, introduzo a questão sobre a qual nos centraremos ao longo da dissertação e reflito, junto a crítica feminista, sobre o modo de leitura e análise. Na segunda parte do capítulo,

“Desdobrando o instante”, aprofundo a apresentação de Alfonsina Storni considerando as nuances de seu contexto e visando compreender a condição social e simbólica da mulher escritora no início do século vinte na América Latina. Já em “Colunas femininas: espaço restrito; espaço possível”, apresento uma discussão a respeito da coluna feminina como “gênero discursivo” (DIZ, 2020) e espaço mercantil e editorial. Busquei, até o fim, aprofundar a hipótese e refletir sobre o modo como leremos as colunas femininas de Alfonsina Storni, considerando também a ambiguidade como ferramenta de leitura frente a restrição discursiva-editorial e a possibilidade para as mulheres realizarem novas inscrições no espaço público.

No segundo capítulo, nos centramos na análise do trânsito da poeta pela revista *La Nota*: sua incorporação na seção *Feminidades*, parte da revista desde 1918, e a passagem à *Vida Femenina*, título que aparece em 13 de junho de 1919 – três meses após Alfonsina assumir a coluna e sete meses antes de deixá-la, em dezembro de 1919. Essa mudança de título, como veremos, é significativa e reflete na incorporação de alguns processos literários que configuram a coluna de Alfonsina Storni.

O terceiro capítulo, por fim, foi dedicado à análise da passagem de Alfonsina pelo jornal *La Nación* no qual assumiu a seção *Bocetos Femeninos* e da construção da voz narrativa de *Tao Lao* como *cronista* de colunas femininas. Mais do que um pseudônimo ou mera máscara, *Tao Lao* pode ser lido como uma *persona*, uma voz criada sob medida a partir e contra a seção feminina. Nesse sentido, tomamos como fio condutor para a leitura a primeira crônica e gesto inaugural em “Las Heroínas”, citada acima.

Este trabalho, dessa forma, não deixa de refletir minhas próprias inquietações sobre *como ler* a escrita de mulheres. Por isso, é importante deixar claro que o que se desdobra são escolhas de leituras que me permitiram articular *texto* e *contexto*: o olhar para o *suporte*, a investigação nos arquivos públicos, o *corpus* e o modo de apresentá-lo. Dessa forma, privilegiei certa montagem: o recorte dos anos 1910 e 1920; as primeiras crônicas de cada

seção, a passagem de um veículo ao outro, o trânsito no interior de cada seção feminina. O “encontro”, palavra utilizada no primeiro capítulo, é empregada nessa perspectiva: é uma escolha, uma forma de montar e remontar que diz menos sobre o encontro *real* de Alfonsina com a *coluna feminina* do que sobre a forma como escolhi realizar a leitura da primeira crônica, de instaurar na representação oferecida por ela um ponto de origem e articulação.

Espero, assim, que esse trabalho possa iluminar uma Alfonsina múltipla e contemporânea, pois suas questões ainda são as nossas: os feminismos, a mulher trabalhadora, a sociedade de consumo e patriarcal, o machismo, a falta de consciência de classe, a desigualdade de gênero e social. Uma Alfonsina que, como escreveu María Moreno (2021), continua a emergir:

Hubo una Alfonsina que se suicidó en Mar del Plata el 25 de octubre de 1938. La otra Alfonsina seguirá emergiendo en poemas y aguafuertes custodiada por nuevas generaciones críticas hasta que ella pueda devolverle a Roberto Arlt con un puñito firme de normalista el cross en la mandíbula que él pedía para la literatura, y, de paso, embocárselo a Borges. (MORENO, 2021, p. 35)

CAPÍTULO 1

Alfonsina Storni

Não sou dama nem mulher moderna.

Ana Cristina César, “sete chaves”, 1982.

Sou um poeta-macho
sou um desmancha-prazeres
sou um empata-fodas

Sou uma poetisa-fêmea
para mim tudo é bestial

**Adília Lopes, “Poetisa-fêmea, poeta-macho”,
2002.**

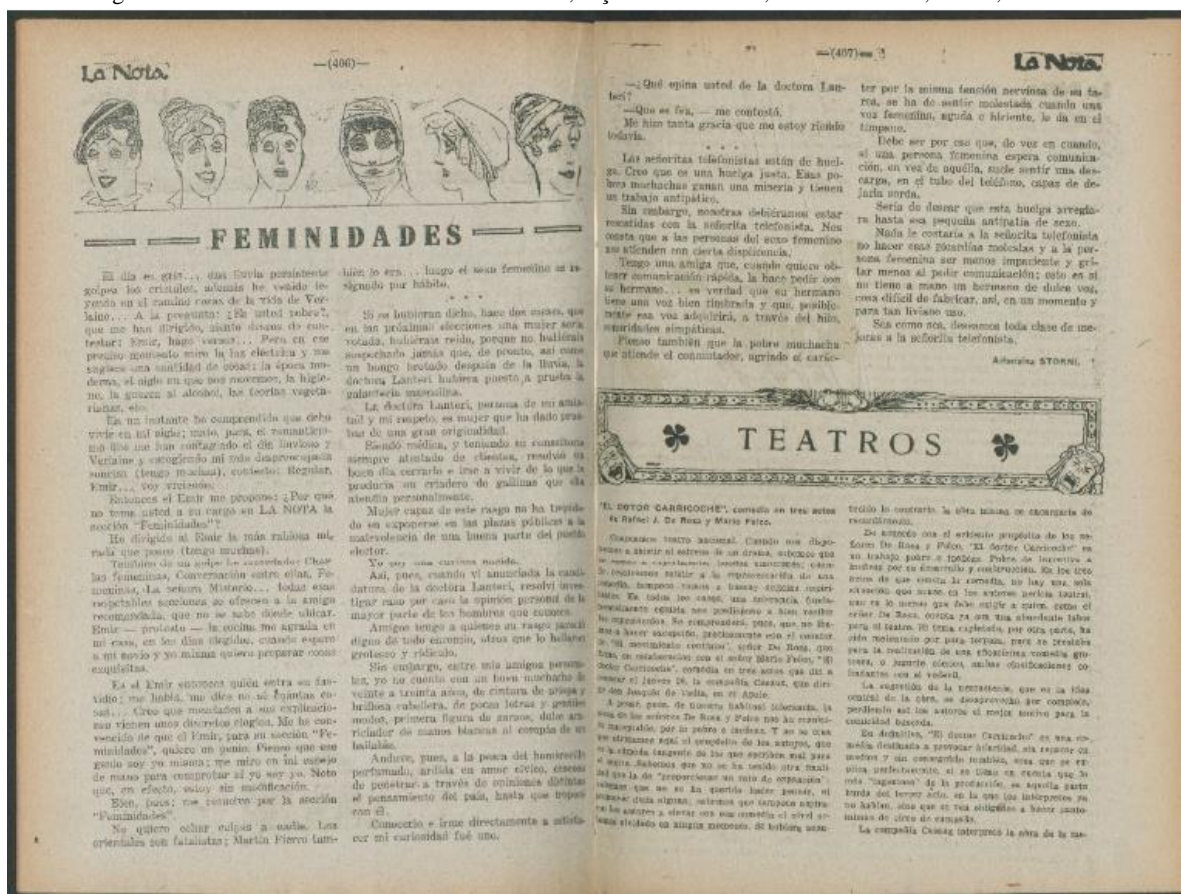
Ya me fatiga esta misión de rosa.

Alfonsina Storni, “Frente al mar”, 1919

1.1. A poeta e a coluna feminina

Em 28 de março de 1919, a pequena revista *La Nota* – uma “tribuna libre a todos los intelectuales del río de Plata” cuja aspiração era tornar-se “la guía intelectual de los hogares” – publicava, em Buenos Aires, a primeira colaboração assinada por Alfonsina Storni para a seção *Feminidades*. Destinada às mulheres, o título da seção é precedido pela ilustração de seis faces femininas similares e distintas, cada qual com um tipo de acessório, maquiagem e expressão.

Figura 1.1 – Primeira crônica de Alfonsina Storni, seção *Feminidades*, revista *La Nota*, n. 190, 28-3-1919



Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano.

Após uma lacuna de seis edições sem a presença da seção *Feminidades* na revista *La Nota*, antes assinada por pseudônimos, a poeta suíço-argentina transforma-se em personagem da crônica e da seção. A revista *La Nota* foi publicada em Buenos Aires a partir de 14 de agosto de 1915 até 1921. Criada e dirigida por Emir Emlin Arslán até o número 272, *La Nota* é destacada por Lafleur, Provenzano e Alonso (2006) como uma revista literária de consulta imprescindível onde colaboraram escritores como José Ingenieros, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, José Enrique Rodó, Manuel Ugarte, Fernández Moreno, Evar Méndez, entre outros.

Como um dos inúmeros veículos que buscavam integrar-se ao novo cenário social e urbano, disputando novos leitores e leitoras, *La Nota* começou a publicar sua coluna feminina em 1916, variando de nomes: *Cosas femeninas*, *Páginas Femeninas*, *Feminidades* e *Vida*

Femenina. A última publicação, porém, em 14 de fevereiro antes de Alfonsina Storni assumir oficialmente, com o artigo intitulado “Crítica feminina”, foi assinado pelo pseudônimo *S. M.* e não deixa de ser inquietante que essa sigla corresponda aos sobrenomes da poeta (Storni Martignoni). Tanto pelo tema, a crítica perversa das mulheres as outras mulheres como “arma ofensiva-defensiva”; tema que será retomado em diversas ocasiões por Alfonsina, como na crônica “La mujer enemiga de la mujer”, de 1921. Quanto pela presença frequente de Alfonsina na revista que colaborava desde 1916 e publicaria um conto na edição de 7 de março de 1919, no mesmo mês da crônica “Feminidades”, é possível que ela tenha publicado sob pseudônimo na seção; talvez, realizado um teste antes de assumir oficialmente a coluna quase um mês depois.

A crônica “Feminidades”, de todo modo, é a que inaugura o movimento da poeta-cronista. Frente àquelas outras faces femininas ilustradas na seção, em gesto ambíguo, Alfonsina aceita participar da página, desdobrando sua figura autoral e inscrevendo, ali, seu próprio traço:

El día es gris... una lluvia persistente golpea los cristales, además he venido leyendo en el camino cosas de la vida de Verlaine... A la pregunta ¿Es usted pobre? Que me han dirigido, siento deseos de contestar: Emir, hago versos... pero en ese preciso momento miro la luz eléctrica y me sugiere una cantidad de cosas: la época moderna, el siglo en que nos movemos, la higiene, la guerra al alcohol, las teorías vegetarianas, etc.

En un instante he comprendido que debo vivir en mi siglo: mato, pues el romanticismo que me han contagiado el día lluvioso y Verlaine y escogiendo mi más despreocupada sonrisa (tengo muchas), contesto: Regular Emir... voy viviendo.

Entonces el Emir me propone: ¿Por qué no toma usted a su cargo en *La Nota* la sección ‘Feminidades’?

(STORNI, 2014, p. 41, grifos nossos)

O cenário urbano do fim de 1910, a travessia pelo transporte público, é sobreposto pela imagem finissecular da chuva – o golpe nos cristais – e pela escolha de leitura – a

biografia de um poeta do século XIX, talvez uma das edições de *Los Raros*⁴ (1896) do poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916). A cena da mulher leitora é fugaz, entretanto, anuncia, desde já, a posição *outra* em relação às leituras do universo feminino logo elencadas. A partir da pergunta do editor da revista, Emir Emin Arslán⁵, a cronista se desfaz do espírito romântico e a linguagem se torna ágil e direta, dando a ver, claramente, os movimentos de sua face:

He dirigido al Emir la más rabiosa mirada que poseo (tengo muchas).
También de un golpe he recordado: Charlas femeninas, Conversación entre ellas, Femeninas, La señora Misterio... todas esas respetables secciones se ofrecen a la amiga recomendada, que no se sabe dónde ubicar.
Emir “protesto” la cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando espero a mi novio y yo misma quiero preparar cosas exquisitas.

Me he convencido que el Emir, para su sección “Feminidades” quiere un genio. Pienso que ese genio soy yo misma; me miro en mi espejo de mano para comprobar si yo soy yo. Noto que, en efecto, estoy sin modificación. Bien, pues: me resuelvo por la sección “Feminidades”.

(STORNI, 2014, p. 41, grifos nossos)

Os encadeamentos, da luz elétrica às seções femininas, configuram e desconfiguram as percepções da poeta sobre o seu tempo, revelando a tentativa de capturar aquilo que é sempre outro. Percepções que acabam por se confrontar com o convite que pouco se relaciona com a pose da poeta configurada no trajeto de leitura sobre a vida do *pobre viejo divino*⁶: trabalhar escrevendo sobre e para mulheres; para aquelas leitoras de conselhos e confidências, ávidas por um direcionamento e um marido.

⁴ *Los Raros* recompilou artigos de Rubén Darío sobre diversos escritores, passando de Verlaine, Henrik Ibsen, Edgar Allan Poe até José Martí. A primeira edição, impressa em Buenos Aires pela *Tipografía La Vasconia*, apresentava 19 escritores. Cf. Beatriz Colombi. *En torno de los raros. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires*, em Susana Zanetti (Comp.), *Las crónicas de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1893-1916*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.

⁵ Alicia Salomone (2005, p. 267) observa que na crônica de Alfonsina Storni, o termo *Emir* ganha um duplo sentido, pois etimologicamente *emir* advém do árabe “amir” que significava “jefe”, mas também se refere ao criador e diretor da revista *La Nota*. Emir Emin Arslán mudou-se para Buenos Aires em 1910 para ocupar o cargo no consulado turco. Antes de sua chegada, foi cônsul geral da Turquia na França e na Bélgica. Segundo Verónica Delgado (2010, p. 4-5), Emir Emin aparece como personagem secundário do conto *El puñal* de Leopoldo Lugones e participou, na década de vinte, de reuniões no bar *La Helvética*, lugar de encontro dos redatores do jornal *La Nación*, onde também colaborou.

⁶ Termos retirados do artigo de Rubén Darío sobre Verlaine, publicado em *Los Raros*.

Do instante luminoso e difuso que a faz *compreender que deve viver em seu século*, irrompe a necessidade econômica da poeta e a materialidade da revista como opção de ganhos. Mas é pela exposição das quebras de expectativas, aproximando-se como poeta, remontando as condições de sua produção, que Alfonsina Storni desestabiliza o espaço da coluna feminina, refaz seus limites a partir do seu interior. Com uma autorrepresentação ambígua e irônica, da poeta leitora e da mulher com o espelho de mão – objeto feminino tão característico –, a escritora de múltiplas faces e poses, paradoxalmente, descobre no reflexo uma face sem modificação. O entendimento fulminante, assim, ecoa e retorna para nós – leitoras e leitores de outro século – como pergunta: o que significou para essa poeta tornada cronista de uma coluna feminina compreender que deve viver em seu século?

A cena de abertura da crônica de Alfonsina Storni direciona-nos a ver a representação do movimento de uma figura – a poeta em Buenos Aires no fim da década de dez – cujo encontro com a coluna feminina produz um desdobramento, solicita certo confronto e estilo que transforme as bases da seção, vinculada à vida privada, como sugere a crônica. É essa cena que nos motiva a adentrar o instante de Alfonsina.

Colaborando na revista desde 1916, mesmo ano em que estreou na cena portenha com o livro *La inquietud del rosal*, a escritora publicava poemas e narrativas em seções dedicadas à literatura. É significativo, nesse sentido, que ela se figure como uma poeta e leitora, anunciando aos leitores e leitoras de *La Nota* o seu próprio movimento no interior da revista e marcando sua distância para com o novo espaço de escrita. Há, assim, uma tensão entre a figura autoral, da poeta, e o espaço onde escreve, associado as coisas banais da vida feminina. Ocorre que Alfonsina trabalha com essa tensão como estratégia para aproximar-se desse espaço, por outras vias, expondo nuances diversas da vida feminina do início do século vinte.

Após a cena de abertura, a crônica é dividida em mais duas partes: o processo de montagem, sinalizado pela marcação gráfica (***) , segue o percurso de Alfonsina Storni em

seu retorno à cidade, porém, agora, ela é acompanhada por suas leitoras, torna-se guia de seus olhares:

Si os hubieran dicho, hace dos meses, que en las próximas elecciones una mujer sería votada, hubierais reído, porque no hubierais sospechado jamás que, de pronto, así como un hongo brotado después de la lluvia, la doctora Lanteri hubiera puesto a prueba la galantería masculina. [...] Yo soy una curiosa nacida. Así, pues, cuando vi anunciada la candidatura da la doctora Lanteri, resolví investigar caso por caso la opinión personal de la mayor parte los hombres que conozco. (STORNI, 2014, p. 42)

No desdobramento da poeta em cronista, Alfonsina Storni apropria-se da figura do repórter – a novidade da imprensa a partir de sua modernização e especialização (GÁRATE, 2017, p. 20). Introduz o tema do feminismo e do trabalho feminino – a vivência da mulher na cidade – pela abordagem da candidatura de Julieta Lanteri (1873-1932) a deputada pelo Partido Feminista Nacional e de uma greve de telefonistas, em um contexto em que as mulheres não possuíam direitos civis e muito menos políticos. A retomada retórica de certos elementos e imagens finisseculares na cena de entrada é logo invertida; como se o deslize fosse uma quebra irônica – antes e depois do encontro com o editor – e logo vemos a coexistência dos imaginários da modernidade portenha, as tensões e pluralidades de símbolos que representam esse contexto de transição, de “media cosa, de indecisión, de mezcla” como escreveu Alfonsina na crônica “Un lápiz vengador”, de 13 de julho de 1919. Entre o *velho* e o *novo*, o *tradicional* e o *moderno*, a escritora transita pelos imaginários e discursos plurais e dicotômicos, mas opera a construção de novas imagens.

Se a seção *Feminidades* estava associada ao espaço privado, ao papel tradicional da mulher como esposa e mãe, a crônica de Alfonsina opera na direção oposta, no espaço urbano e público, desestabilizando tais fronteiras. Coloca em cena a sexualidade dos corpos na cidade em perspectiva política, entrelaçando uma linguagem erótica cujo efeito é tão irônico quanto transgressivo:

Anduve, pues, a la pesca del hombrecillo perfumado, **ardida en amor cívico**, deseosa de penetrar a través de opiniones distintas el pensamiento del país, hasta que tropecé con él.
Conocerlo e irme directamente a satisfacer mi curiosidad fue uno.
–¿Qué opina usted de la doctora Lanteri?
– Que es fea – me contestó.
Me hizo tanta gracia que me estoy riendo todavía.

(STORNI, 2014, p. 42, grifos nossos)

A primeira crônica de Alfonsina Storni na seção *Feminidades* conduz a perguntarmos sobre o desdobramento autoral em relação à condição subalterna (social e simbólica) da mulher na sociedade portenha no início do século vinte: o que implicou para a poeta – que ingressava num sistema literário regido por homens, sendo cada vez mais reconhecida –, escrever crônicas para e sobre mulheres? Quais são os desdobramentos do encontro da poeta com as colunas femininas? Nesse sentido, interessa a escrita de Alfonsina e não a figura da “escritora Alfonsina Storni”. Espaços que tinham como propósito sustentar o papel social da mulher associado ao mundo privado, como mães, esposas e consumidoras.

A coluna feminina da revista *La Nota* não foi a única na trajetória de Alfonsina Storni; no ano de 1920 ela passou a publicar a coluna *Bocetos Femeninos* no jornal *La Nación*. Se na revista *La Nota* Alfonsina se autografa como poeta e assina com seu próprio nome, no jornal *La Nación* ela assumirá a face de Tao Lao – um velho estrangeiro que, viúvo pela terceira vez, conhece muito bem as mulheres e, por isso, demonstra-se à vontade para falar sobre e para as mulheres⁷: “mis dulces amiguitas lectoras”; “pequeñas amigas”, “bellas niñas”, “niñas mías”, são algumas das expressões que utiliza para se referir às suas leitoras.

A hipótese que percorreremos, nesse sentido, é que Alfonsina Storni, como cronista de colunas femininas, em *La Nota* e *La Nación*, utiliza estratégias literárias e discursivas, em seus diversos escritos, que confrontam e modificam as bases ideológicas desses espaços

⁷ Na crônica “Las Casaderas”, que abordaremos no capítulo 3, Tao Lao caracteriza-se não sem ironias: “peino canas (no muchas, ¿eh?) y cargo viudez por la vez tercera, experiencia ésta que me permite conocer a fondo los divinos ‘travers’ femeninos. A pesar de los cuáles, ¡oh enigma masculino!, estoy buscando esposa por la cuarta vez” (STORNI, 2014, p. 233).

sustentados pelo pensamento patriarcal e pela sociedade de consumo. É no desdobramento das estratégias a partir da *presença* e da *ausência* da *poeta*, aumentando ou diminuindo a saturação dos papéis de gênero, entre o feminino e o masculino, que Alfonsina Storni faz das colunas femininas um espaço de possibilidades para inscrever uma perspectiva outra no discurso público, refletindo tanto sobre a condição de gênero no contexto portenho quanto sobre o seu papel como escritora.

Com diferentes autofigurações, registra as múltiplas vivências na cidade de Buenos Aires, comenta os temas políticos e culturais que tocam, sobretudo, as mulheres, e, simultaneamente, explora os limites dos gêneros textuais, apropriando-se das formas do jornal, do cinema, das cartas e confissões íntimas, do melodrama da cultura de massas, cruzando no ofício de cronista os elementos de sua poética. Por essas crônicas podemos ler como a escritora se movimentou pelas representações de gênero, desdobrando sua figura autoral e revelando as representações e ficções sociais em torno da feminilidade e da masculinidade. Isto é, como propôs Teresa de Lauretis ([1987] 2019) o sistema de gênero

é tanto construção sociocultural quanto aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos inseridos na sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. (LAURETIS, 2019, p. 126)

Compreendendo o gênero como um sistema simbólico que relaciona o sexo aos conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais, a crítica feminista italiana acena para os limites da noção de gênero baseada exclusivamente na diferença(s) sexual(ias), que acaba por reproduzir os binarismos tornando a “mulher como essência universalizada” (FIGUEIREDO, 2020, p. 52). Assim, termos como “cultura da mulher”, “maternidade”, “escrita feminina” e “feminilidade” (LAURETIS, 2019, p. 121), cunhados a partir da

diferença na mulher em relação ao homem, impossibilitam a articulação das “diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres” (LAURETIS, 2019, p. 122). Isto é, a noção de diferença sexual expressa a diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino – e é, precisamente, o que veremos reproduzido nas colunas femininas e revistas portenhas. Fundamentada e compreendida a partir dos dados da biologia, essa noção associa os papéis sociais com as funções reprodutoras. Para Teresa de Lauretis (2019, p. 122), o conceito expressa uma diferença na mulher em relação ao homem, ou seja, a própria diferença no homem. E acaba por confinar o pensamento ao “arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo” (idem).

Em termos de método, a primeira questão da pesquisadora é como reconhecer as diferenças e intersecções concebendo um sujeito engendrado não apenas na experiência de gênero, mas também nas de raça e classe, e, portanto, “múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (LAURETIS, 2019, p. 123). E a segunda, é a de como formular um conceito de gênero que “não esteja tão preso à diferença sexual a ponto de virtualmente se confundir com ela” e, desse modo, observar um sujeito “constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais” (LAURETIS, 2019, p. 123).

Frente à imbricação do gênero e dos limites da noção de diferença sexual, Teresa de Lauretis propõe tomar o gênero como representação⁸ sendo sua construção “o produto e o processo tanto da representação quanto da autorrepresentação” (LAURETIS, 2019, p. 131). Relendo o conceito de “tecnologia sexual” de Foucault, um conjunto de técnicas para

⁸ Teresa de Lauretis (2019, p. 124-149) explica sua concepção de gênero a partir de quatro proposições: 1. gênero é (uma) representação com implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas; 2. a representação de gênero é sua construção através da arte e da cultura sendo a arte ocidental registro da história dessa construção; 3. a construção do gênero é um processo que se dá em todos os níveis da sociedade através das várias tecnologias de gênero, tanto nos aparelhos ideológicos de Estado quanto em locais pouco óbvios, nas comunidades artísticas ou nos feminismos; 4. ele também se dá em sua desconstrução: “quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa”, de modo que, a desconstrução causa inevitavelmente a (re)construção, sendo que é preciso entender em que termos e por quais interesses se dá sua “des-resconstrução”.

“maximizar a vida” (FOUCAULT, 2020, p. 134) criadas e desenvolvidas a partir do século XVIII para assegurar a continuidade e hegemonia da burguesia, Lauretis sugere que a construção de gênero ocorre através das várias *tecnologias de gênero* (seu exemplo é o cinema, mas pensemos na coluna feminina). Estas controlam o campo do significado social e promovem representações de gêneros, tendo diferentes apelos aos sujeitos masculinos e femininos⁹. Essa perspectiva implica, assim, reconhecer que as relações sociais e culturais de gênero constituem e validam a opressão sexual das mulheres.

Dessa forma, as tecnologias de gênero nos engendram como *femininas*, em uma experiência de gênero onde tal feminilidade não passa de uma representação, “não se trata de uma qualidade ou de uma propriedade da mulher” (LAURETIS, 2019, p. 143). Para a crítica, isso significa que “a mulher, como sujeito do desejo ou da significação, é irrepresentável a não ser como representação” (LAURETIS, 2019, p. 143). De minha perspectiva, a literatura escrita e produzida por mulheres apresenta esse conflito não apenas como problemática, mas como forma de ultrapassar os limites do pensamento e das representações patriarcais. Nesse sentido, a concepção de Teresa de Lauretis procura demonstrar que as condições para uma construção diferente do gênero existem nas entrelinhas ou nas margens dos discursos hegemônicos, isto é: “dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando as fronteiras – e os limites – da(s) diferenças(s) sexual(ais).” (LAURETIS, 2019, p. 150). Nessa esteira, o que está em jogo, portanto, é uma relação contraditória entre a Mulher como representação e o sujeito concreto e real, localizado historicamente:

a discrepância, a tensão, e o constante deslize entre, de um lado, a Mulher como representação, como o objeto e a próprio condição da representação e, de outro lado, as mulheres como seres históricos, sujeitos de ‘relações reais’,

⁹ É essa a diferença fundamental entre a teoria de Foucault e a articulação de Teresa de Lauretis. Isto é, a crítica, ao entender o gênero como produto e processo de certas tecnologias sociais ou aparatos biomédicos procura caminhar “para além de Foucault” (LAURETIS, 2019, p. 123). Para Teresa de Lauretis, a concepção de “tecnologia sexual” não considerou os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos e “ao ignorar os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e nas práticas da sexualidade” (LAURETIS, 2019, p. 123), exclui a consideração sobre o gênero, embora não inviabilize.

motivadas e sustentadas por uma contradição em nossa cultura, uma contradição irreconciliável: as mulheres se situam tanto dentro quanto fora do gênero, ao mesmo tempo dentro e fora da representação. (LAURETIS, 2019, p. 132)

É essa tensão entre a forma Mulher, universal e abstrata, que deixa as mulheres como indivíduos concretos e reais à margem, tanto dentro quanto fora da representação, que acredito irromper na escrita de Alfonsina Storni como cronista de colunas femininas. Isto é, a condição social e simbólica da mulher foi um tema presente na poesia e em outras produções literárias de Alfonsina, entretanto, a coluna feminina, destinada a difundir a ideologia da classe média (DIZ, 2014), solicita-lhe uma perspectiva específica sobre a mulher, além de uma linguagem outra vinculada aos espaços da imprensa como “meio de uma nova cultura de massas” (RAMOS, 2008, p. 115).

Em suas colunas, Alfonsina Storni, no lugar de oferecer conselhos matrimoniais e de beleza, o comum nessas seções, procura analisar e representar a condição e as experiências das mulheres, refletindo sobre sua própria condição de gênero e classe, e alarga seu olhar para capturar as trabalhadoras, imigrantes, leitoras e escritoras. Figuras que nem sempre eram as referências da feminilidade associada ao casamento, à maternidade e à vida privada. Entretanto, Alfonsina tece duras críticas a todas as mulheres e procura demonstrar como a sociedade sustentava uma “feminilidade já destruída”.

¿Qué claridad es la actual claridad femenina?
¿La de la ignorancia? Eso no vale nada.
¿La del recato? Este su recato a medias, con pequeñas restricciones, con pseudas ingenuidades, me resbala por el alma como una cosa viscosa, blanda, incolora.
¡Qué embarullado está todo esto de la mujer!
¡Cuánta difícil tarea para golpearle en el alma; cuánta incomprensión masculina; cuánta torpeza amontonada!
A veces cierro los ojos y me pregunto angustiada:
¿Qué será de todo esto?
Termino.
Observo que hoy por hoy no se me podrá tachar de poco romántica.
Con una elasticidad realmente femenina he saltado, sin darme cuenta, del taco y el corsé a la lágrima.

¿Está demasiado mal?

(STORNI, 2014, p. 111)

Na crônica “Los detalles; el alma”, publicada na revista *La Nota*, em 19 de setembro de 1919, ela confessa sua angústia, instiga suas leitoras a questionarem seu entorno, suas experiências, os discursos que as atravessavam a partir de um tom que, no entanto, lembra os das confissões amorosas; o mesmo que aparecerá em outras crônicas, sobretudo em cartas assinadas por personagens. Aproxima-se de suas leitoras pelo tom e revela-se como elas, em lágrimas, porém não pelos desconfortos dos saltos e espartilhos, mas pela condição social das mulheres – que ao fim, não se diferenciam, o desconforto e sofrimento têm suas mesmas causas.

A poeta-cronista salta pelos temas, com *elasticidade*, tratando da diferença das roupas masculinas e femininas, dos detalhes dos sapatos altos e do espartilho, da introdução do traje *tailleur* e o maior conforto e higiene para as trabalhadoras, da arbitrariedade da moda e sua imposição pelas classes dominantes, o pensamento patriarcal e a herança material do cristianismo, até argumentos baseados na ciência médica da época, sobre a tuberculose e deformação do corpo pelo espartilho. O fio condutor, portanto, são as armaduras das mulheres modernas: materiais, como o salto e o espartilho, ou, simbólicas, como o conceito da feminilidade. Alfonsina vai, assim, do detalhe da moda até ao golpe na alma das mulheres e o desejo pela *mulher futura*:

Es que acaso siente, hoy, una gran piedad por la mujer, es que acaso la ame ideológicamente tanto, que me vea obligada a atacarla para defenderla, para exaltar la **mujer futura**.

Es que desearía para ella la fuerza de un atleta, la delicadeza de una mariposa, la claridad del agua, el entendimiento de un filósofo, la gracia de una ninfa.

Es que la quisiera mucho más idealista de lo que es, y sobre todo, mucho más pura, mucho más completa.

¿Pero cómo puede ser puro el ser que anda siempre cargado con su máscara, porque la máscara es su mejor arma?

(STORNI, 2014, p. 111, grifos nossos)

Num espaço que seria cada vez mais associado à *mulher moderna*, aquela que é consumidora, vai ao cinema, lê romances de folhetim ou revistas para se informar sobre os cuidados da casa, dos filhos, do marido, Alfonsina Storni idealiza a *mulher futura*. A própria escritora, em 1931, se definiu como essa mulher que viveu como *homem* ao ser livre economicamente, por ter sido independente e trabalhadora.

Essa crônica apresenta uma das formas com que Alfonsina Storni lidou com o conflito de escrever em um espaço construído justamente para sedimentar determinadas normas de gêneros, ou seja, sustentar as “ficções sociais” que produzem o fenômeno de um “sexo natural” ou da “mulher real”, como escreveu Butler (2017, p. 241). Ela constrói, assim, um contradiscurso nas brechas da seção feminina; tratando de um tema aparentemente banal, presente em tantas outras seções, o que não deixa de ser uma estratégia para alcançar outras leitoras que seriam, ao fim, colocadas frente à problematização dos papéis de gêneros em uma perspectiva histórica e social. Em sua primeira crônica, como vimos, a estratégia é muito similar, ao colocar-se em cena e criar uma aproximação, mas sob uma distância segura, preservando a figura da poeta na coluna, para então levar suas leitoras à cidade e apresentar discussões a respeito do sufrágio e do trabalho feminino.

Acredito que as ferramentas teóricas oferecidas por Teresa de Lauretis, o conceito de gênero e tecnologia de gênero, podem contribuir para abordar certos mecanismos nas crônicas de Alfonsina Storni diante da coluna feminina. Entretanto, o principal objetivo desse estudo é privilegiar a leitura do *corpus* literário, trabalhar a partir de suas singularidades e problemáticas; com os vários fios e intersecções. Ao sinalizar, com Teresa de Lauretis, sobre os limites da noção de gênero baseada na diferença sexual, não centralizo uma discussão sobre a categoria *mulher*¹⁰, mas procuro pensar a complexidade do gênero como categoria de

¹⁰ Segundo Euridice Figueiredo (2020, p. 23): “Muitas teóricas feministas, apoiadas na desconstrução de Derrida, questionam a consistência de um ser mulher original e coerente que se oporia ao homem, no binarismo característico da metafísica ocidental que Derrida se propôs a desconstruir. A adesão ao desconstrutivismo

análise que envolva as relações sociais, culturais e de poder. Dessa forma, podemos também voltar-nos para o texto fundador de Joan Scott, “Gênero: uma categoria útil para análise histórica” ([1986] 2019), no qual define o gênero em duas partes: “elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; uma forma primeira de significar as relações de poder” (2019, p. 67). Ou para a retomada por parte de críticas como Rosi Braidotti (1997) e Nelly Richard (2002) do “uso estratégico do essencialismo positivista com um interesse escrupulosamente político visível”, proposto por Gayatri Spivak (1987, p. 221) como “recurso estratégico na luta feminista”¹¹ para colocar em jogo a luta política coletiva contra a opressão e hegemonia masculinista.

Diante das possibilidades oferecidas pelas críticas feministas, na construção do percurso, será necessário refletir continuamente sobre a forma de ler os textos escritos por uma mulher, sem reduzi-la ou fixá-la em determinado modelo de leitura ou horizonte de expectativas. Procuraremos compreender as singularidades e relações próprias em torno de Alfonsina Storni, com foco nos seus procedimentos para fissurar as ficções sociais de gênero do início do século vinte, propondo, desse modo, outras ficções. E compreender como Alfonsina Storni escreve em uma sociedade constitutivamente patriarcal, onde a mulher como a escritora era uma ideia estranha, já que o poder criativo sempre esteve associado ao masculino. Frente a essa reflexão contínua, cabe destacar a formulação de Françoise Collin (1997):

dificultou as delimitações do feminismo porque a entidade ‘mulher’ passou a ser vista como uma categoria não válida”. Sobre Teresa de Lauretis, especificamente, é importante destacar seu esforço em ultrapassar a desconstrução de Derrida ao colocar a impossibilidade de estar “fora do gênero” nem de “resolver ou eliminar a incômoda condição de estar ao mesmo tempo dentro e fora do gênero, seja por meio de sua dessexualização (tornando-o apenas uma metáfora, uma questão de *différance*, de efeitos puramente discursivos) ou de sua androginização” (2019, p. 133). Assim, critica duramente a figura “a-histórica, puramente textual da feminilidade” presente na teoria de Derrida e em outras abordagens propostas por Lyotard, Deleuze ou Foucault, nas quais somente pela negação da diferença de gênero, e, portanto, da história da opressão e resistência política das mulheres, podem ver nas “mulheres” um “repositório privilegiado do futuro da humanidade” (2019, p. 149).

¹¹ Isto, é como esclarece Euridice Figueiredo (2020, p. 24): “ainda que se reconheça que não existe um sujeito estável chamada ‘mulher’, ainda que não se possa reconhecer no signo ‘mulher’ um sentido ontológico coerente e unificado, pode-se apelar para o nome das mulheres na perspectiva de um coletivo que deve se organizar contra a hegemonia masculinista”

Sostener el carácter potencialmente universalizable de toda obra - de hombre o de mujer - en su propia singularidad, es decir, comunicable, no impide el poder asumir como hipótesis de lectura que la sexuación, al igual que la pertenencia a una cultura nacional o a una época determinada, impregna la materia y la forma de una obra, aunque no bajo un aspecto determinista, sino según una modalidad particular para cada ocasión. El hecho de adoptar esta hipótesis como acercamiento a una obra no significa pretender que la obra pueda reducirse completa y exclusivamente a este factor, sino que este factor constituye uno de los hilos conductores de su lectura. Es preciso además que esta hipótesis sea suficientemente flexible y abierta como para redefinirse con cada obra, con cada libro. No hay duda de que la sexuación tiene lugar en la obra, pero tiene lugar de forma diferente en cada una de ellas. La crítica literaria no consiste en la aplicación sistemática de un modelo de lectura, no es producto de la generalidad, sino de la singularidad impuesta por el diálogo con cada obra, con cada libro. (COLLIN, 1997, 69-70)

Collin defende que a crítica feminista não deve ditar regras, prescrever uma escrita feminina e/ou feminista, nem escolher previamente uma grande corrente teórica – da diferença, psicanalítica, desconstrucionista. Mas nutrir-se das diversas ferramentas¹² a partir das singularidades do texto, subvertendo suas fronteiras e separações e, então: “leer aquello que no ha sido leído, leer aquello que no ha sido leído en lo que se ha leído [...] rehabilitar no sólo a autoras y obras, sino también formas y maneras” (COLLIN, 1997, p. 66). Tomar o gênero como um dos fios para a análise, assim, é refazer e detectar não a forma de uma tese, mas de uma tensão, no combate contra o sistema patriarcal e a hegemonia masculina no seio da escrita. Nessa perspectiva, como propôs Toril Moi (1988), a crítica feminista e literária precisa dar conta não apenas das implicações opressivas evidentes da ideologia machista, mas também dos aspectos paradoxalmente produtivos para, então, responder a difícil pergunta “de por qué algunas mujeres consiguen oponerse a las estrategias machistas a pesar de las adversidades que se amontonan ante ellas” (1988, p. 75).

¹² Elaine Showalter em *A crítica feminista no território selvagem* (1994) acena para algo similar ao alertar-nos para os diferentes aspectos culturais, históricos e sociais que são determinantes literários tão significativos quanto o gênero e ao defender a necessidade de instrumentos teóricos e analíticos variados para “delinear o locus cultural preciso da identidade literária feminina e a de descrever as forças que dividem um campo cultural individual das escritoras” (1994, p. 51)

Por outra parte, é importante voltarmos aos estudos literários feministas cunhados na América Latina nos quais tanto a universalização do conceito *mulher* quanto a centralidade na busca por uma identidade em seu sentido idealista – como algo fixo, constante e igual a si mesmo (CASTRO-KLARÉN, 1985, p. 36) –, tratados pela crítica europeia e americana têm sido problematizadas em prol de um olhar que considere as nuances sociais e históricas. E, ainda, que reconheça a coincidência entre escrita, conhecimento e poder¹³. Isto é, na leitura de Sara Castro-Klarén (1985), estudos como os de Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979), cunhados a partir da literatura de língua inglesa¹⁴, acabam por não reconhecer que a negação da mulher pelo sistema dominante patriarcal possui padrões análogos na história das sociedades coloniais. De forma que:

Es verdad que las escritoras se enfrentan a un sistema literario, a un lenguaje como sistema masculino cerrado. Pero es también verdad que los/las escritores, es decir la escritura desde la Colonia, enfrenta y ha enfrentado problemas de similar configuración en el camino hacia la recuperación de contenidos históricos suprimidos por los sistemas establecidos. A menudo, tal como lo constatamos en los textos del Inca o de Sor Joana, la subversión, la inscripción de lo suprimido, la visión histórica que propone *otra* visión, la visión negada del ser que como sujeto, organiza la escritura, se manifiesta en estrategias de escondite, disimulos que dan lugar a la producción de palimpsestos (CASTRO-KLARÉN, 1985, p.42-43)

¹³ Sara Castro-Klarén refere-se ao estudo de Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979), *The Madwoman in the Attic*, onde elas sugerem que há um equívoco em confundir autoridade literária e autoridade patriarcal. Entretanto, para a crítica latino-americana, seria preciso reconhecer sem ambiguidade a coincidência entre escrita, conhecimento e poder, pois negar o acesso e uso da palavra escrita aos subalternos e marginalizados (não somente às mulheres) sempre foi negar a história, o conhecimento e, por consequência, o poder. Por isso, todo(a) escritor(a) em situação marginal (Inca Garcilaso de la Vega, Sor Joana e Virginia Woolf, são seus exemplos) têm se voltado, com rigor, para os problemas de autor, autoria e autoridade (CASTRO-KLARÉN, 1997, P. 41). Como veremos, essa questão aparece nas crônicas de Alfonsina Storni, sobretudo a partir de sua dupla autotransfiguração (poeta/Alfonsina e cronista/Tao Lao).

¹⁴ Em *The Madwoman in the Attic*, Sandra Gilbert e Susan Gubar propõem um estudo sobre a criação literária e um mapeamento da literatura feminina estadunidense e inglesa do século XIX, com análises sobre Jane Austen, Mary Shelley, Emily Dickson, Charlotte Brontë, entre outras. Partindo da teoria de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (1973), elas observam como a ideologia dominante apresentava (e apresenta) a criatividade artística como qualidade masculina por excelência e analisam como as mulheres escritoras precisaram lidar com as figuras femininas construídas pelo imaginário masculino, especialmente com a dualidade entre “anjo” e “monstro”. Para as críticas, as escritoras em suas criações literárias, para autodefinirem-se, precisaram destruir essas imagens, operando na própria corrente da tradição literária. Desse modo, caracterizam não uma “ansiedade da influência”, mas uma “ansiedade de autoria” frente ao medo da escritora de não se converter em precursora, e em última análise, criadora. Como destaca Toril Moi (1988), trata-se de uma teoria muito sofisticado, entretanto, a insistência na identificação do autor e personagem, a crença em uma “autêntica” mulher oculta, são aspectos problemáticos que, por fim, convertem “todos los textos escritos por mujeres em textos feministas” (p. 72).

Observa, então, que em geral os escritos latino-americanos buscaram a quebra com o discurso dominante colonizador para originar o lugar de uma nova palavra, o que construiu uma escrita em palimpsestos, onde inscreve-se a subversão, o suprimido, a proposição de outras visões por meio da linguagem ou dos meios do discurso dominante. Torna-se, assim, necessário reconhecer que na busca por um espaço para articular a palavra, na recuperação e re-inscrição da experiência da mulher como sujeito a contrapelo *na* e *da* ordem patriarcal, a luta da mulher escritora latino-americana está cifrada por uma dupla negatividade, “porque es mujer y porque es mestiza” (CASTRO-KLARÉN, 1985, p. 43). Porém, para a crítica, essa mesma condição latino-americana é o que oferece possibilidades inusitadas. Podemos lembrar, por exemplo, do estudo de Josefina Ludmer (1985) sobre a poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz onde refere-se as “las tretas del débil”, as estratégias do subalterno para afrontar o poder.

Em vista dessas perspectivas, procurarei analisar como Alfonsina Storni escreve em um espaço restrito e limitado pelas normas de gênero, dentro de um contexto histórico e social onde frente à opressão patriarcal a mulher ainda buscava firmar-se como sujeito, sob a hipótese de que ela trabalha com os limites e especificidades da coluna feminina. Ou seja, faz dos limites (editoriais, mercadológicos, sexo-normativos) de cada seção em seus respectivos veículos (*Femenidades* em *La Nota*; *Bocetos Femeninos* em *La Nación*) uma possibilidade de construir um discurso outro, pela literatura, explorando formas e estratégias que denunciam e fissuram o carácter construído dos papéis de gênero. Em suma, a pergunta que nos guia é: há possibilidade de agenciamento¹⁵, mesmo que dentro da engrenagem do poder?

¹⁵ Essa é a proposta de Judith Butler em seu estudo *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* ([1990] 2017) onde observa que “operar no interior da matriz de poder não é o mesmo que reproduzir acriticamente as relações de dominação” (2017, p. 65). Butler, em suas formulações, propõe que tomar a identidade como efeito, produzida ou gerada, abre a possibilidade de agência “que são insidiosamente excluídas pelas posturas que tomam as categorias da identidade como fundantes e fixas” (2017, p. 253). Na edição brasileira, porém, o termo “agency” foi traduzido como “ação”. Eurídice Figueredo (2020), nesse sentido, propõe entender o termo *agência* de Butler enquanto agenciamento, conforme elaborado Deleuze e Guattari (1975),

Buscaremos, portanto, entender os efeitos produzidos pelo gesto de se representar como mulher ou homem em relação ao outro desdobramento autoral, entre a *poeta Alfonsina Storni* e o *cronista Tao Lao*. A oposição entre *poesia* e *crônica*, solicitará ademais observar o lugar das crônicas na fortuna crítica da obra de Alfonsina Storni, a forma como a (re)descoberta dos textos destinados à imprensa solicitou uma outra perspectiva frente ao modo como sua figura foi tomada pela crítica literária. Para melhor delinear nossas perguntas e hipóteses, construir as chaves de leituras que nos guiam diante das crônicas de Alfonsina Storni, antes é necessário apresentá-la, situando-a em seu contexto histórico e social. Junto a isso, buscaremos discutir as especificidades do campo literário e cultural, o que está em jogo na experiência da mulher escritora, explorar os aspectos discursivos, temáticos, políticos e formais das colunas femininas dos anos 1910 e 20. E, então, nos próximos capítulos, aprofundaremos o estudo sobre os veículos, *La Nota* e *La Nación*, e a análise das seções. Desdobremos, enfim, o contexto do instante de Alfonsina Storni: o encontro da poeta com a coluna feminina.

sendo que “todo agenciamento é coletivo e engendra desterritorializações e reterritorializações, ou seja, a cada desterritorialização se segue uma nova reterritorialização, em constante devir” (DELEUZE e GUATTARI apud FIGUEREDO, p. 51).

1.2.Desdobrando o instante

Quando é convidada a assumir a coluna feminina da revista *La Nota*, Alfonsina Storni contava com dois livros de poemas publicados – *La inquietud del rosal* (1916) e *El dulce daño* (1918) – e certo reconhecimento na esfera literária. Por essa época, passou a frequentar as reuniões do grupo da revista *Nosotros* (1907-1943), um dos mais importantes veículos culturais portenhos da primeira metade do século vinte¹⁶. A aproximar-se de figuras intelectuais da alta sociedade portenha como Manuel Gálvez (1882-1963), escritor e fundador da *Cooperativa Editorial Buenos Aires* cujo objetivo era oferecer livros de escritores locais a baixo custo, sendo Alfonsina Storni uma das escritoras de destaque em seu projeto¹⁷. A formar redes literárias, aproximando-se de outras poetisas do Cone Sul, como a chilena Gabriela Mistral (1889-1957) e a uruguaia Juana de Ibarbourou (1892-1979). A participar de associações feministas junto às mulheres que marcariam a história do movimento na Argentina, como Julieta Lanteri (1873-1932) – a personagem de sua crônica e a primeira mulher a votar e a concorrer a um cargo político na Argentina – e Alicia Moreau (1885-1986) – médica socialista fundadora da *Unión Feminista Nacional*, espaço onde Alfonsina daria conferências.

¹⁶ Lafleur, Provenzano e Alonso (2006) em *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, destacam que *Nosotros* foi a revista literária mais longeva publicada no país e o documento mais importante da vida intelectual argentina das primeiras quatro décadas do século vinte: “Nada que haya sido significativo ha dejado de registrarse en esa prodigiosa serie de trescientos noventa números que el tiempo ha consagrado como testimonio fehaciente de toda una época, y que hoy resultan de obligada consulta para la historia de la literatura nacional” (LAFEUR et al., 2006, p. 59). Dirigida por Roberto Giusti e Alfredo Bianchi, a revista nascida “bajo el signo de Rubén Darío” (BIANCHI apud LAFLEUR et al., 2006, p. 78) seguia um tom e estéticas tradicionais e concentrou a maior parte das manifestações literárias do contexto, sendo que seu declínio coincidiu com a ascensão da cosmopolita revista *SUR*.

¹⁷ Cf. Maria Vicens. Poesía, público y mercado: Alfonsina Storni en la Cooperativa Editorial de Buenos Aires. In: Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, n. 22, 2019.

Sua voz adquiria importância no debate público em torno do feminismo e da mulher. Em 1919 é convidada a responder a enquete sobre o que “debía ser en este país el feminismo” na *Encuesta Feminista Argentina* promovida por Miguel Font, importante publicitário no contexto portenho¹⁸. Revistas ilustradas como *La Raza*¹⁹ ou *La revista del mundo*²⁰, publicariam entre 1919 e 20 sua opinião sobre o voto feminino e a emancipação da mulher. Anos depois apareceria como redatora nas páginas da revista da *Unión Feminista Nacional: Nuestra Causa*²¹ (1919-22) ao lado de figuras feministas como Alicia Moreau e escritoras como Lola S. de Bourguet (1876-1939), Adelia di Carlo²² (1883-1965), entre outras.

Com uma obra poética avessa ao discurso patriarcal, Alfonsina Storni apresentou uma trajetória singular, contrariando uma série de expectativas em seu contexto. Estabelecida em

¹⁸ Em 1919 um grupo de pessoas consideradas representantes da cultura, da ciência, da política e dos movimentos feministas da época foram convidadas a dar suas opiniões sobre o “que debía ser en este país el feminismo” e Miguel Font, promotor dessa enquete, publicou as respostas reunidas sob o título *Encuesta Feminista Argentina* (1921). Como analisou Marcela María Alejandra Nari (1995), neste documento podemos observar os ecos de um contexto de grandes efervescências sociais, com o fim da Primeira Guerra, a Semana Trágica, a Reforma Universitária, e sobretudo como a “questão da mulher” se desdobrava e irrompia em diferentes setores sociais e políticos. Além de Alfonsina Storni, responderam à pergunta Lola S. de Bourguet, Julieta Lanteri, Herminia Brumana, Leopoldo Lugones, Enrique del Valle Iberlucea, entre muitos outros.

¹⁹ Revista *La raza*, n°9, 1920. Disponível na coleção digital do Instituto Ibero-Americano.

²⁰ Não obtivemos acesso a *La revista del mundo*, entretanto, a revista *La Nota* noticiava as edições dessa revista ligada ao grupo do jornal *La Nación* e apresentava seus sumários, o que permitiu observar o registro da publicação de Alfonsina Storni em outro espaço. No caso, refiro-me ao texto “El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina” de Alfonsina Storni publicado em agosto de 1919. Esse texto pode ser encontrado nas edições organizadas por Delfina Muschietti (1999) e Tania Diz (2014).

²¹ Segundo Edit Gallo (2013) A revista *Nuestra Causa* apareceu em Buenos Aires no dia 10 de maio de 1919 e circulou, ininterruptamente, até 10 de outubro de 1921. Entretanto, como destaca a pesquisadora o número 28 foi o último rastreado na lista de arquivos consultados. Nesse sentido, destaco que no Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) é possível consultar algumas imagens que mostram que *Nuestra Causa* foi publicada até, pelo menos, março de 1922. Sendo que é nesse último período que Alfonsina Storni consta como redatora no expediente que, segundo Gallo, teria começado a colaborar em junho de 1921 a partir de uma renovação na comissão da revista sob a direção de Julia García Games. Edit Gallo, ademais, observa que *Nuestra Causa* colocou em circulação a defesa de ideias que ainda eram pouco trabalhadas na mentalidade típica do início do século: “el derecho a participar de la cultura, a ejercer profesiones, a practicar oficios, a sentir que una persona podía ser valorada por la propia condición femenina” (GALLO, 2013, p. 37). Além da temática político-social, a revista contava com seções dedicadas ao teatro, exposições, acontecimentos artísticos, notas internacionais e reportagens sobre as últimas novidades bibliográficas.

²² Lola S. Bourguet e Adelia di Carlo foram escritoras, ligadas ao feminismo e ao jornalismo argentino. Elas aparecem lateralmente na biografia de Alfonsina Storni, compartilhando redações ou publicações. Ademais, as três mulheres foram membros da *Asociación Pro Derechos de la Mujer* (1919) e atuaram na revista *Nuestra Causa*. Em 1933 Adelia di Carlo publicou um artigo sobre Alfonsina Storni na revista *Caras y Caretas* no qual destaca sua atuação como intelectual, poeta e, inclusive, tradutora; uma face de Storni ainda a ser explorada pela crítica.

Buenos Aires desde 1912, onde muda-se para criar sozinha seu filho²³, trabalhou nos mais diversos empregos: atendente de farmácia, vendedora nas recém-criadas lojas de departamento, correspondente psicológica²⁴ em uma empresa de óleos e azeites, professora. Seja pelas transformações urbanas, novos edifícios e portos²⁵, com os novos meios de transporte e comunicação e a sensação da velocidade, seja pela presença cada vez mais abundante dos novos sujeitos recém-chegados da periferia europeia ou das áreas rurais²⁶, Alfonsina Storni vivenciou o acelerado processo que transformou Buenos Aires no grande cenário de uma “cultura de mezcla” (SARLO, 1988). Ela mesma foi um desses novos sujeitos, filha de imigrantes suíços²⁷.

Na busca por sobreviver na capital, criar seu filho e, ao mesmo tempo, inserir-se na esfera literária, formando-se como escritora e intelectual, Alfonsina, assim como outros de seus contemporâneos, encontraria nos novos veículos da imprensa portenha destinados aos setores médios e populares²⁸ uma oportunidade de ganhar alguns trocados e exercer a escrita profissionalmente. Segundo Miriam V. Gárate (2017), a imprensa, figura fundamental das transformações na modernidade latino-americana, em seu desenvolvimento e especialização supôs um novo tipo de discurso, a *notícia*, e um novo profissional, o *repórter*. O que implicou

²³ Em 1911 após se formar como professora rural, ela tem um relacionamento com um homem casado cujo nome foi revelado muitos anos depois, em 1970, tratando-se de Carlos Tercero Arguimbau, deputado estadual de Santa Fé (ALVES-BEZERRA, 2020, p. 165). Nesse contexto, Alfonsina optou pela mudança para Buenos Aires onde nasce seu filho Alejandro, fruto de um “amor sem lei” (como escreveu no poema “La loba” de 1916) e passou a trabalhar sem qualquer apoio familiar.

²⁴ Segundo Wilson Alves-Bezerra, a função de “correspondente psicológica” implicava escrever anúncios e responder cartas aos clientes, “estimulando-os a comprar mais azeite” (2020, p. 166)

²⁵ A cidade de Buenos Aires, ao longo desse período, foi moldada para imitar a Paris de Haussmann (FERRERAS, 2006, p.26; GÁRATE, 2017, p. 20), o que implicou substituir, na região central, parte da cidade colonial pelas avenidas e bulevares. Segundo Noberto Osvaldo Ferreras (2006), na década de 10, iniciou-se grandes construções como a Casa Rosada, o Porto Novo (*Puerto Nuevo*), o Teatro Colón, o prédio do Congresso, entre outras.

²⁶ Entre 1895 e 1914, o número de habitantes no país saltou de 3.995.000 para 7.885.000. Apenas, em Buenos Aires o número aumentou de 663.000 para 1.576.000 (ROMERO, 1997).

²⁷ Nascida na Suíça italiana, a família de Alfonsina Storni migrou para a Argentina quando tinha apenas quatro anos. Instalando-se, primeiramente, na província de San Juan, Alfonso e Paulina, pais de Alfonsina, firmaram-se depois em Rosário onde suas trajetórias foram marcadas pelo empobrecimento: a abertura e fechamento do Café Suíço; a morte do pai em 1906, já entregue ao alcoolismo. Nesse período, Alfonsina dividia-se com sua mãe para o sustento da casa; a primeira como operária numa tecelagem de gorros, a segunda como professora particular.

²⁸ Segundo Beatriz Sarlo (1988, p. 20) nesse período vê-se um *novo jornalismo* para setores médios e populares que configuram suas pautas a partir do “ritmo, rapidez, novidades insólitas, hechos policiales, miscelánea, secciones dedicadas al deporte, el cine, la mujer, la vida cotidiana, los niños”.

uma reconfiguração do sistema literário e do exercício da literatura no interior do espaço jornalístico, sendo a crônica o “lugar intermediário no qual os escritores integrados às leis do novo mercado exercem a literatura” (GÁRATE, 2017, p. 20).

Isto é, esse gênero literário foi o que os escritores do fim do século XIX, como Rubén Darío ou José Martí, escolheram para se diferenciarem daqueles outros profissionais. Porém, como observou Viviane Mahieux (2011), em 1920 os cronistas já não colocavam ênfase na mediação entre uma modernidade distante e um público leitor local, tal qual os cronistas finisseculares. No lugar de usarem suas colunas para relacionarem a si próprios com as mudanças que afetavam as cidades, os cronistas passaram a procurar significados para a vida urbana local; se transformaram em “intelectuais acessíveis”: como seus leitores, escritores e escritoras passeavam por ruas movimentadas, partilhavam do transporte público, liam os mesmos jornais e ouviam os mesmos programas de rádio (MAHIEUX, 2011, p. 05). Como esclarece Mahieux, há um aproveitamento consciente do aspecto ambivalente da crônica (aspecto que foi matéria constante no fim do século XIX), entre a literatura e o jornalismo, mas combinando *acessibilidade*, por meio de uma persona pública versátil, e *intelecto*, por meio da difusão do conhecimento artístico e literário. As crônicas das primeiras décadas do século vinte, em geral, se configuravam como textos curtos com comentários sobre os diferentes aspectos da vida urbana, “in a light and anecdotal tone” (MAHIEUX, 2011, p. 06). Como veremos, a localização da crônica de Alfonsina Storni se encontra em um espaço intermediário do descrito por Mahieux, onde confluem diferentes imaginários sobre a modernidade, sendo os contextos de produção e recepção determinantes para essa mesma confluência.

De todo modo, em Buenos Aires, a trajetória literária de Alfonsina Storni começaria, justamente, por esse lugar ambivalente com a publicação da crônica “De la vida...” na revista

Fray Mocho, em 4 de outubro de 1912²⁹. Em página inteira e acompanhada de uma ilustração, Storni estreava com uma crônica que tocava a experiência de uma professora pobre contratada por uma família burguesa que, sem posses financeiras, buscava manter as aparências do distinto sobrenome. A cronista assume uma posição de *voyeur* e conta-nos sobre a procura por uma professora particular que poderia trabalhar pelo menor preço. Na lei da oferta e procura, a família encontra a pobre mulher que aceita trabalhar por doze pesos ao mês. Acertada a mesquinha quantia, entretanto, para manter o *status quo*, a dona da casa diz para suas amigas que paga oitenta pesos a uma professora de luxuosas roupas e distinta família. Dessa forma, quando a professorinha, de roupas cinzas e remendadas, chega para dar aula é logo levada, pela empregada da casa, a entrar pela entrada de serviço, em silêncio. No mesmo momento, sem desejar introduzir a professorinha na sua sala de estar, a dona da casa finge surpresa para as amigas: “¡No es de creerse!... ¡Una niña tan distinguida!” (STORNI, 1999, p. 790). A cronista-*voyeur*, como se sentada do outro lado da rua, ao fim, captura a cena de uma professora resignada na lógica da patroa, repetindo o trajeto de tal humilhação:

¡Teme quizás llegar tarde!... ¡Y eso que gana por mes lo suficiente para un par de botines, y entradas por la puerta de servicio los días que hay gente en el vestíbulo!
(STORNI, 1999, p. 790-1)

Como bem sintetizou Wilson Alves-Bezerra, com esse quadro social – da professora humilhada, da patroa triunfante e da empregada achando-se imprescindível – a crônica desnuda a luta de classes e “mostra com clareza não apenas o lugar social com o qual Alfonsina se identifica, mas dá também a medida de seu potencial de perturbação do *estabishment* sócio-literário portenho.” (2020, p. 169). Pela crítica de uma sociedade

²⁹ A crônica “De la vida...” foi reunida por Delfina Muschietti em 1999, entretanto, na edição da pesquisadora há um erro na data de publicação. Ao contrário do que consta, a crônica não foi publicada em 10 de abril de 1912, mas sim em 04 de outubro de 1912, no número 23 da *Fray Mocho*. A publicação, ademais, no dia 10 de abril seria improvável uma vez que a primeira edição da *Fray Mocho* só apareceu em 03 de maio de 1912. Na coleção digital do Instituto Ibero-Americano estão disponíveis mais de 700 números da revista *Fray Mocho*.

hipócrita, preocupada com as aparências e *status quo*, Alfonsina Storni expõe o lugar social subalterno da mulher trabalhadora que ela tão bem conheceu. Um lugar sustentado e apoiado, muitas vezes, pelas próprias mulheres, sendo essa uma das questões presentes em suas crônicas.

A crônica, publicada em um veículo popular³⁰, destinado ao público massivo das classes média e populares, faz-nos pensar como Alfonsina Storni, desde o início de sua formação como escritora, foi atravessada pelas leis desses novos espaços da imprensa e dos meios da cultura de massa, produzindo uma escrita múltipla, atenta aos diferentes meios de recepção, seja com a publicação dos versos ou crônicas. No ano de 1919, então, Alfonsina já havia colaborado com versos, crônicas, poemas em prosa e contos nos mais diversos veículos: em semanários populares e *magazines* como *P.B.T*; *Anales Mundanos* (Uruguai); *Caras y Caretas*; *Mundo Argentino*; *Atlántida*; e *Fray Mocho*; em jornais como *El Progreso*; e em revistas literárias como *Proteo*; *Atenea*; *Hebe*; *Nosotros*; além da revista *La Nota*.

O fim da década de 1910 parece ter sido um período especialmente frutífero para Alfonsina. No mesmo ano em que publicou por volta de quarenta crônicas na seção da *La Nota*, lançaria seu terceiro livro de poemas, *Irremediabilmente* (1919), e o romance curto *Un alma elegante* (1919). O último é praticamente desconhecido pela crítica, sendo que sua reedição ocorreu exatamente 100 anos depois³¹. Publicada em uma revista de folhetim – intitulada *La novela elegante*³² –, esse romance revela tanto a proximidade de Alfonsina com

³⁰ A revista ilustrada *Fray Mocho* foi publicada semanalmente entre 1912 e 1932, e se dedicou às novidades políticas e sociais, à moda e aos costumes, ilustrações de humor e seções dedicadas a toda família. Dirigida nos primeiros anos por Carlos Correa Luna, a equipe editorial era composta por escritores e colaboradores da já conhecida revista *Caras y Caretas*, fundada em 1898, que popularizou a forma *magazine* ao estilo europeu. (LAFEUR et al., 2006, p. 49). O nome da revista, inclusive, é uma homenagem ao fundador e primeiro diretor de *Caras y Caretas*, José Sixto Álvarez (1858-1903) que assinava com o pseudônimo *Fray Mocho*.

³¹ Organizada por Mónica Bueno y Todd Garth, o livro intitulado *Tríptico* (2019) apresenta três obras de Alfonsina Storni: o romance curto *Un Alma elegante* (1919), o livro de poemas em prosa, *Poemas de Amor* (1926), e *Cinco Cartas y una golondrina* (1959). O último foi publicado em 1959 por Alejandro Storni, filho da escritora.

³² A recorrência do termo *elegante* é um dado interessante que pode indicar-nos que Alfonsina Storni escreveu essa narrativa sob encomenda para tal revista. Apesar da escassez de dados sobre os títulos publicados por *La Novela Elegante*, encontramos um pequeno registro na revista *La Nota*, em 28 de novembro de 1919 (n.224), em que se anunciou a primeira publicação: *La perfecta novia*, de Luis de Villalobos. Ademais, a revista *La Nota*

os gêneros da cultura de massas quanto uma vontade de experimentação frente a esses gêneros, a “outra escritura” (MONTALDO, 2004, p. 32) oposta à alta cultura. Um ano depois, em 1920, publicaria o quarto e premiado livro de poemas *Languidez*, passando também a colaborar com outras revistas e jornais: correspondente para o pequeno jornal *La Noche*³³ de Montevideú, onde a poeta Juana de Ibarbourou era responsável pela seção literária; redatora na revista *Nuestra Causa*, já citada; e no jornal *La Nación*, o maior veículo do período, no qual publicou mais de trinta crônicas sob o pseudônimo de *Tao Lao*.

Com uma trajetória múltipla, entre um círculo letrado que começaria a lhe aceitar como poeta e aquelas áreas cinzas da cultura de massas, Alfonsina Storni não deixou de apresentar uma relação ambígua com sua própria produção. A narrativa *Un alma elegante*, por exemplo, foi colocada de lado pela escritora que nunca citou esse trabalho que lhe valeu, ao menos, duas resenhas; uma na revista *La Nota* e outra na revista *Nosotros*³⁴. Do mesmo modo, Alfonsina nunca comentou sobre seu ofício de cronista, tratando os textos para jornais e revistas como um trabalho que lhe permitia aumentar sua renda e alcançar outros leitores (DIZ, 2020, p. 57). Esse gesto de esconder determinada obra ou texto revela como Alfonsina escolheu manejar sua figura autoral, valorizando aquilo que lhe daria entrada e legitimação na esfera literária portenha: a poesia.

A revista *La Nota*³⁵ em 1920, por exemplo, celebrou em algumas edições o sucesso de sua *distinguida colaboradora*, reservando espaços notáveis para recortes de resenhas e artigos sobre sua poesia ou com descrições sobre sua atuação intelectual em diferentes espaços. Entre

acrescenta que *La Novela Elegante* publicaria semanalmente obras de escritores de “buen gusto y naturalidad”, citando nomes como os de Alfonsina Storni, David Peña, Julio Castellanos, E. García Velloso e Alberto del Solar.

³³ Segundo Elena Romiti (2013), que recuperou textos importantes de Alfonsina Storni e Juana de Ibarbourou publicados no jornal, *La Noche* foi um veículo independente e anarquista de Montevideú que circulou de 03 de novembro de 1919 até 4 de agosto de 1923. No arquivo da Biblioteca Nacional do Uruguai estão conservados quinze volumes.

³⁴ A resenha na revista *Nosotros* que teria sido publicado na edição de dezembro de 1919 é citada por Todd S. Garth (2019). Entretanto, não encontramos o texto mencionado pelo pesquisador. Já a revista *La Nota*, publicou uma resenha em 26 de dezembro de 1919, n° 228, com um tom entusiasmado e anunciando que Alfonsina Storni estava “ensayando sus alas, en el campo de la novela” (*La Nota*, 1919).

³⁵ Todas as edições da revista *La Nota* podem ser consultadas no arquivo digital do Instituto Ibero-Americano.

um jornal espanhol que a conclama como “Safo moderna” e o destaque para o texto de Luis María Jordán, publicada na *Nosotros*, que a chama de “fuerte mujer, todo sueño, carne y emoción”³⁶, encontramos na revista algumas notas sobre eventos desconhecidos pela crítica e biografia. É o caso do número 268, de outubro de 1920, no qual a nota intitulada “Dos poetisas” descreve, em poucas palavras, uma conferência sobre a poesia de Juana de Ibarbourou dada por Alfonsina Storni num contexto universitário, no Ateneu dos estudantes de medicina³⁷. A revista, dessa forma, permite-nos ver as outras faces que orbitavam a poeta, pensar suas redes literárias, imagem pública e a relação com o grupo da *La Nota*.

Na seção *Ecos* do número 232, de janeiro de 1920, também encontramos um relato interessante sobre uma viagem de Alfonsina Storni à Montevideu onde, segundo a seção, as férias da poeta adquiriram outro propósito, transformando-se em uma conferência sobre a poeta uruguaia Delmira Agustini (1886-1914):

Muy visitada y muy agasajada, la poetisa argentina acabó por verse rodeada de toda clase de agasajos y de demostraciones que revelan el prestigio merecido que goza allí. La poetisa, a quien tributaron homenajes los más altos centros culturales de Montevideo, dio una conferencia en la Universidad sobre la obra de Delmira Agustini. (In: *La Nota*, ano V, número 232, 23 de janeiro de 1920, p. 1418)

Há aqui uma certa mistificação em torno da poeta em seu descanso interrompido pela popularidade e homenagens. Tal episódio, entretanto, como mostram diferentes versões³⁸, não parece ter sido completamente espontâneo. Elena Romiti (2013), em seu estudo sobre as poetisas do Cone Sul, recuperou as crônicas e notas sobre essa viagem publicadas nas páginas

³⁶ A resenha de Luis María Jordán foi originalmente publicada na revista *Nosotros*, ano XII, n° 121, em maio de 1919, e foi reproduzida, em partes, pela revista *La Nota* na edição de 04 de julho de 1919, na seção *Revista de Revistas*.

³⁷ A nota intitulada “Dos poetisas” comunica que: “En el Ateneo de estudiantes de medicina, Alfonsina Storni dio el sábado último, ante una concurrencia numerosa, una conferencia sobre la poetisa uruguaya Juana de Ibarbourou. Puso de relieve las características psicológicas de su obra y leyó algunas de sus más notables composiciones en prosa y en verso que encantaron a la concurrencia” (In: *La Nota*, ano V, n. 268, 1 de outubro de 1919, p. 2284).

³⁸ A biógrafa de Alfonsina, Josefina Delgado (2010, p. 95), afirma que essa viagem foi organizada por Arturo Capdevila e a conferência sobre a obra de Delmira Agustini constava no roteiro planejado junto à leitura de sua poesia e de Delfina Bunge.

de outro jornal, o uruguaio *La Noche*, e observa como tal viagem foi parte de um programa literário cujas figuras centrais eram justamente Manuel Gálvez e sua esposa, Delfina Bunge – também poeta. O motivo de sua ida à capital vizinha, então, seria realizar outra conferência, não sobre Delmira, mas sobre a poesia de Delfina Bunge cujo livro, escrito em francês, foi traduzido ao espanhol no mesmo ano, 1920, pela própria Alfonsina Storni.

Com essas considerações não pretendo chegar à “versão correta”, mas mostrar a construção discursiva e imagética em torno da *poeta* nesse espaço da revista. Ocultado o motivo profissional da viagem e o evento da própria conferência sobre Bunge, a revista *La Nota* constrói uma imagem que confere prestígio a sua colaboradora e, portanto, à própria revista. Essa imagem é reforçada, ainda, pelo trecho do jornal *La Mañana*, de Montevideu, reproduzido na mesma nota:

Alfonsina ha tenido la virtud de identificarse plenamente con nuestro público. Y la escritora que llegara a nuestras playas sólo precedida por su renombre literario, cuenta ya entre nosotros con hondos afectos y sinceros admiradores. Y no faltan motivos para ello. En efecto sabíamos ya de la poetisa inspirada, de la escritora sutil y de la crítica inteligente, pero una cualidad se ha revelado para nosotros en este extraordinario temperamento femenino: la señorita Storni es una conferencista admirable. (In: *La Nota*, ano V, número 232, 23 de janeiro de 1920, p. 1418)

A figura de Alfonsina se recorta e se multiplica: *poetisa*³⁹ *inspirada*, *escritora sutil*, *crítica inteligente* e *conferencista admirável*. O que chama atenção, nesse contexto, é tanto a capacidade de Alfonsina Storni de transitar por entre diversos espaços e esferas, o aumento de sua presença no debate público, a autoridade que adquire em certos setores, sua associação com redes literárias e feministas, quanto a constante produção direcionada aos jornais e revistas diversas, o trabalho com outros gêneros literários e práticas discursivas. O que revela não apenas a vontade de experimentação com a literatura, mas a consciência da escritora

³⁹ O termo *poetisa* será utilizado nesse trabalho para se referir ou mobilizar os discursos do início do século vinte, sobretudo em citações e discussões que teceremos mais à frente no que toca a imagem da mulher escritora nesse contexto. Nesse sentido, optarei pelo termo *poeta* (*uma* poeta) em outros momentos para referir-me a Alfonsina Storni ou outras escritoras.

diante dos diferentes públicos leitores e do cenário cultural que se delineava. De minha parte, com a escolha de olhar para a figura de Alfonsina Storni no recorte da revista *La Nota*, procuro situar nossa leitura dentro do contraste proporcionado em sua crônica, com a imagem da *poeta*, cada vez mais popular e reconhecida, e da *cronista* da *coluna feminina*. Não para condicionar a análise a uma perspectiva biográfica, mas para compreender os discursos desse contexto específico, que estão em jogo na construção dessa imagem cruzada.

Nas páginas das revistas e jornais do início do século vinte – pelos “restos do processo de modernização” como propôs María José Sabo (2017) – podemos encontrar os rastros sobre a história de uma mulher intelectual que se lançou em uma produção múltipla (desde poemas, crônicas, contos até ensaios, teatro e romance) e obteve, progressivamente, legitimidade e reconhecimento nos círculos letrados, predominantemente ocupados e regidos por homens. E, simultaneamente, damo-nos conta da problemática da mulher como escritora onde para ocupar o espaço literário e a esfera pública foi necessária uma permanente negociação com o horizonte de expectativas da época. Nas próximas páginas, vamos observar alguns recortes das revistas portenhas das primeiras décadas de 1910 e, em diálogo com a crítica especializada, buscaremos compreender não apenas o espaço de Alfonsina Storni no discurso público e literário, mas também os diversos aspectos que atravessavam as mulheres escritoras nesse contexto.

Em 14 de julho de 1917 a revista *Caras y Caretas*⁴⁰ estampava o artigo “Mujeres intelectuales” que, assinado por Condesa Maud, destacava três mulheres que começavam a aparecer na cena pública por meio dos seus versos: Lola S. Bourguet (1876-1939)⁴¹,

⁴⁰ As edições de *Caras y Caretas* podem ser consultadas na Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional da Espanha (BNE).

⁴¹ Conforme a pesquisadora Karla Gabriela Náreja Ramírez (2019, p. 358), Lola Salinas Bergara de Bourguet nasceu em Buenos Aires em 1876, foi catedrática na Escuela Normal de Lomas de Zamora e colaboradora em diversos jornais e revistas, por exemplo na já citada *Nuestra Causa*. Ela publicou pequenas narrativas, *Crisanthemas* (1903), *Los expósitos* (1907) e *Érase que... se era* (1935); três livros de poesia, *Renglones cortos* (1916), *Arca de sándalo* (1925), *Agua clara* (1927); e três livros direcionados à educação básica, *Flor de ceibo*, de 1928; *Agua mansa*, de 1929; e *Panoramas*, de 1929.

Alfonsina Storni e Delfina Molina y Vedia⁴² (1879-1961). Celebra, assim, as mulheres que exerciam suas *capacidades intelectuais*:

Si nuestra mujer en el lapso de tiempo que media entre el grito de libertad y el comienzo de la era constitucional, no sobresalió como literata, ni ha dejado una copiosa producción, fue en cambio la gentil inspiradora y el tema principal de las más altas manifestaciones intelectuales de su tiempo. Este no era propicio para semejante labor femenina que, aun hoy cuando la evolución progresa, despierta todavía veladas resistencias y sufre por prejuicios no del todo desaparecidos.

Pocas, muy pocas fueron las mujeres que saltando por encima de una verdadera valla social, se atrevieron a afrontar las responsabilidades que supone el expresar ideas públicamente por medio del libro o de la hoja impresa. [...] En la actualidad nuestra mujer ha sacudido los viejos prejuicios que impedían que ella también saliera a la palestra a medir sus capacidades intelectuales en los campos de la producción literaria y artística. (Condesa Maud. In: *Caras y Caretas*. Buenos Aires. numero. 980. 14 de julho de 1917. p. 35)

Não encontramos informações ou referências sobre o pseudônimo, Condesa Maud, que assina o artigo. Trata-se, no entanto, de um pseudônimo curioso que remete aos utilizados pelos escritores latino-americanos no fim do século 19. Segundo Graciela Montaldo (2004, p. 41), pontos de vista oblíquos sobre a modernidade, os nomes de Condes e Marqueses eram comuns: “Condes, marqueses, personagens de novelas decadentes ou de aventuras são os títulos com que os escritores chamam a si mesmos [...] Esses pseudônimos são formas de se ironizar a própria escritura, a profissão e a subjetividade”. A assinatura Condesa Maud, nesse sentido, em um artigo cujo objetivo é apresentar as novas escritoras, mulheres “pioneiras”, como define, não deixa de expressar essa ironia sobre a própria subjetividade, profissão e escrita. O tom é caudatário, mas também contido, analítico; a construção argumentativa confronta-se com os destaques e fotografias (Figura 1.2). É difícil, pois, apreender se se

⁴² Segundo Guilherme Toscano (2015), Delfina Molina y Vedia pertenceu a uma família tradicional e abastada de Buenos Aires, mas cujo perfil liberal de seu pai, Octavio Molina, que lhe permitiu exercer atividades consideradas não apropriadas às mulheres de sua condição social (TOSCANO, 2015, p. 27). Em 1900, ingressou na Universidade de Buenos Aires, sendo a primeira mulher a cursar uma carreira na Faculdade de Ciências Exatas e Naturais. Em 1906, obteve o título de doutora em química. Após se formar, ela se dedicou ao ensino e manteve diversas artísticas: publicou livros de poesia – *Por gracia del amor* (1923) e *Delfineas* (1933) -, apresentou pinturas no Club Argentino de Mujeres e se dedicou ao estudo do canto. Na imprensa portenha, Delfina publicou em veículos como *La Nación*, *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *El hogar*, *Atlántida*, entre outras.

tratava de um escritor ou escritora, mas notemos, na citação, que há uma certa distância de Condesa Maud para com as mulheres, observando de longe as mulheres argentinas, “nuestras mujeres”.

A mulher intelectual, nesse artigo, é tomada como representação do novo e da modernidade. Aquela que rompe com o antigo; esse parece ser o discurso pelo qual se nutre a colunista. Antes: a ausência da mulher na literatura enquanto produtora, sendo tão somente tema e inspiração – uma musa – aos homens, os únicos autorizados e capazes da prática literária. No século vinte: mulheres que se lançaram na empreitada literária apesar dos preconceitos sociais e morais. Com um vocabulário combativo, Condesa Maud aborda essas mulheres sob a chave de uma ousadia individual, celebrando aquelas que se arriscaram a expressar as ideias *publicamente*, por livro ou folha impressa. Notemos ainda que todas elas são nomeadas como *poetisas*, gerando, dessa forma, uma equivalência entre esse e o termo utilizado no título: *mujeres intelectuales*.

Figura 1-2. – “Mujeres intelectuales”, por Condesa Maud. Revista *Caras y Caretas*, n. 980, 14-07-1917

Mujeres intelectuales

Si nuestra mujer en el lapso de tiempo que media entre el grado de libertad y el comienzo de la era constituyente, no sobresalió como literata, ni ha dejado una copiosa producción, fue en cambio la genitricul inspiradora y el tema principal de las más altas manifestaciones intelectuales de su tiempo. Este no era propiamente para semejante labor femenina que, aun hoy cuando la aceleración progresiva, desgracia todavía veladas resistencias y entre paréntesis en del todo desaparecidos. Pocas, muy pocas fueron las mujeres que achacado por causas de una necesidad, valed social, se abrieron a afrontar las responsabilidades que supone el ejercicio literario por medio del libro o de la hoja impresa.

Latinas que, por lo común, se nota en la obra intelectual de la mujer, al tener a la mente crítica y a la estética cesura que podía ofrecer, ya fuesen por lo un arcaísmo de la gente a la literatura feminista o por la falta de sensibilidad para ella.

En la actualidad nuestra mujer ha alcanzado los viejos propósitos que impedían que ella también saliera a la palestra a su vez sus capacidades intelectuales en los campos de la producción literaria y artística. Y han surgido durante estas últimas décadas, poetas, escritoras y pintoras de indubitable mérito. De las mujeres valerosas decia Saffo:

No ha oído las cosas del Parnaso, no se las mencionó ni en vida ni en muerte. No podía decirlo lo mismo de muchas de nuestras mujeres.

Figura entre las poetas, la señora Lola S. B. de Bourguet, dotada de una robusta inteligencia y de una exquisita sensibilidad de alma, transmitida al verso límpido, musical. En toda su obra palpita un alma suave y buena para la cual la vida interviene en toda la vida, un sueño de belleza, de pureza, de amor, de idealidad.

Se obra literaria le ha valido merecidos triunfos, siendo muy raras las intelectuales que como ella hayan recibido mayores elogios. Se cita entre los libros publicados a los siguientes: *Artes y oficios*, serie de novelas cortas publicado en 1903 y cuya edición está agotada. *Los espíritus*, primera novela aparecida en 1907 y también agotada. *El Jardín*, colección de artículos artísticos, publicado en 1910. *El poema de las mujeres*, folleto constituido este poema, levantado con premio de honor en Tucumán, en 1916. *Las mujeres en Tucumán*, en 1912, con el premio «Melos»: ropa de plata en el Tuzill, en 1913, con el tanto a España: flor natural y medalla de oro en San Juan, 1914, con el tanto a la fe: varias joyas de la Academia del Consejo Nacional de Mujeres a trabajos en prosa y verso: medalla de oro en San Juan, en 1916; gran premio de honor, por natural y bauta en Tucumán, en 1916, con el poema de las mujeres: varias otras de importancia: medallas de plata: honor de diez y nueve premios obtenidos. Ha colaborado en gran número de revistas de la capital y de provincias. Tiene en preparación un libro de *Artes y oficios* sobre asuntos femeninos, otro de *novelas*, publicadas ya en varias revistas: un tratado de *Revolución social* destinado para alumnos de enseñanza superior, y un nuevo poema que probablemente se publicará a fin de año.

Atendiendo a su labor literaria, decia la genial poetisa en una reciente carta dirigida a una de sus amigas: «Todo esto se va haciendo a raíz pensativa entre una aguda a la correa, una exaltación al oído estético de sus hijos y sus penurias a los botones de la camisa de mi marido...» Lo que prueba que el cultivo de la intelectual no está en el olvido para la señora de Bourguet, — con los deberes de madre y de esposa.

Alfonso Storni, se ha revelado una poeta singular: una sensibilidad aguda capaz de percibir motivos muy tenues y de formular imágenes violentas, de analizar publicaciones artísticas y fagocitarlas a lo que se advierte en sus composiciones. La joven poeta, sorprendida toda invertebrada, se afirmó en una obra fuerte, original, completa: *La inquietud del roncá*. Ella habla enconstrado el eterno misterio de la belleza: la verdad una verdad lírica, un temperamento de excepción. Los ritmos que le trilló la prensa en general los motivaron, sobre todo, aquellas poetas que por su audacia parecían un desafío. La crítica femenina se ocupó en la novela. En todo la joven poeta decia la realidad de su sentir. Ahí está el gran mérito.

He aquí cómo nos referida recientemente en una literatura, desde sus comienzos:

«No habia publicado a los 20 años más que algunos versos con pseudónimo, en la revista *Tramita*, desaparecida ya. «*Mitos y Monedas* y un «*Mundo Rarísimo*. Pronto pasé por obligaciones preteritorias que exigían ganancia mi vida fuera del ambiente periodístico y literario, hice mis versos a ratos perdidos, sin una orientación o escuela fija y sin una cultura literaria especial. Trínica a Buenos Aires por la misma se-

cesidad de vivir, algunos íntimos me incitaron a la publicación de un volumen de versos, que apareció con el título: *La inquietud del roncá*, en 1916. En esta recopilación de poesías de mi primera juventud. Este libro me abrió las puertas de las revistas honoríficas y me valió generosas halagos de la prensa e intelectual del país. Al mismo tiempo que gustosas sonrisas de lo que abunda los pobres de espíritu.

He escrito siempre mis versos con algún desahogo: lino poco me doy al verso en cuerpo y alma y como si se tratara de un hijo muy querido, no intento mejorarlo por respecto a la naturaleza.

Escribo poco y sólo bajo la presión de una impresión generalmente dolorosa.

El año pasado la biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres, otorgó un premio quinto a mi poema «*Canto a los niños*»; preparo un segundo libro de versos que publicará este año y que pienso titularlo: «*El dulce dolor*».

Mis aficiones giran alrededor del verso, como solían todas las cosas la palabra bellamente escrita y bellamente dicha. Esta inclinación es vieja: cuando muy niña pasaba largos ratos recitando versos, más tarde empecé a leerlos al interior la palabra los hacía. Ha perjudicado y retardado un tanto mi actividad de ocupar un pequeño tiempo, — que debí ser dedicado al estudio, — a la vida monótona de la tarea impresa.

Alfonso Storni dice actualmente cétricas de literatura y de declamación.

En el grupo de mujeres intelectuales ocupa un lugar destacado la señora Delfina Molina y Vedia de Bustamán, poeta, crítica, artista, dotada de un temperamento artístico poco común. En toda su obra alista un espíritu clásico, que asociándose a un vivo y profundo sentimiento humano, produce una verdadera impresión de arte. Leyendo sus rimas, descubrimos la improvisación surgida al impulso de una esperanza o de un pesar y no la fría y subconsciente recitación. El pensamiento de línea de imágenes mientras el sentimiento adquiere mayor vigor en la acertada sobriedad clásica. Delfina

Molina y Vedia ha escrito desde muy joven y publicado en «*La Nación*», hace más de 15 años, sus primeros cuatro libros. Más tarde lo ha hecho en otras revistas: «*Nuestro*», la ya desaparecida «*Encarnación*», «*La Nota*», «*Humanidad Nueva*», etcétera. Ella dice: «*Algunos de los grandes vocacionados han sido la música y la poesía, no que nunca hester de ellas profesiones exclusivas. — Desde el estío de tres años, — prosigue la genial autora, — frecuentaba canto con letra hasta para pedir el desahogo o para que me visitaran, y de izquierda en el mirador de una torre que terminaba en casa, pasaba horas enteras poética de una música en la que exhalaba mi profundo consustitucion. Muchas veces he lamentado no haber escrito aquellos arranques de íntimo musical que tanto me encantaban entonces. Pero no estudié ninguna composición (aunque no he de morir sin aprenderla) y aquellas canciones se me desvanecieron con las lágrimas del río, ¡qué melancólico es pensar en lo que pasó ya para siempre! Aquellos árticos confidentes de un jardín que yo no existí... ¡La canción de frente a mi ventana en cuya copia se escribían las versos al caer la tarde... No se demerito declamador. No he de dejar morir aquellos recuerdos de mi juventud. Por ver de nuevo los árboles, la gruta, mi balón, escribí algún día mis memorias...»*

La señora de Bustamán conserva pocas poesías inéditas, y aunque aun no las ha reunido en volumen (lo que de Ernesto M. Barreda. Ha publicado dos folletos sobre orfines del Salto anual y sus conferencias «*Como llegar al éxito*», «*Personalidad e impersonalidad*». «*Como debe enseñarse el canto en las escuelas*», «*Como ha de ser la mujer*», «*Rubén Darío en su gran poesía*» y otras han sido muy aplaudidas. Dicha varias cátedras en el Liceo de señoritas y escuelas normales y es docente en química. En su hogar conyugal el cultivo de sus hijos con el de sus rimas, arcaicas: ora escribe versos, ora canta con hermoso timbre de voz y acertada escuela, o interpreta a los clásicos en el ritmo, de un modo magistral.

CONDESA MAUD.



Señora Lola S. B. de Bourguet.

Por «*Caras y Caretas*».

No creo que la mujer necesite participar de las luchas comiciales para desarrollar sus energías y su acción progresista y educadora. Ancho campo para ello le ofrece el hogar, donde está destinada a crear, dirigir y perfeccionar vidas.

Lola S. Bourguet



Señora Alfonso Storni.

Por «*Caras y Caretas*».

En las poetas jóvenes, la mujer creativa, que se quiere ser sentada por la actividad, debe limitarse a escribir prosas.

Dificilmente aquellas culturas incipientes pueden elevarse hasta separar la moral de la rutina.

Alfonso Storni



La señora Delfina Molina y Vedia de Bustamán y sus hijos.

GRATITUD

Por «*Caras y Caretas*».

Dulce y poético anhelo, el verbo. Mis, aprisa, como en misos brazos. Entendílo todo. No sé si algún día. De joven me amaba esperanzas. No sé si algún día me. En solo cabe. Mi espíritu... mi vida late en mí. Y en el vasto mundo todo me ser. ¿Aguar, como si deas nada. Excusación si ves: propio que traste, Pasado y presente...

Dulce, y a un tiempo, olvidando cargo. Mis, ¡Pobre hijo mío!... Aunque me aborzo. Bajo el terrible peso, aunque me apriso. Acogiendo al corazón, lo que. Guardar consuego, ¡quégo, en mi pecho, ¿quégo, que es el seguro alborzo. Te doy! Tu vida vive de mi misas. Vida, y esen por que así lo robes. Toda... ¡En el mudo caudal! ¡Afirmación! ¡Oh, protal...! ¡Oh, fruto del amor. Que suerte, como el desconocido, Cuando me mueren por...

Delfina M. y Vedia de Bustamán

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional da Espanha (BNE).

A montagem da página, tanto pelas fotografias quanto pelos destaques, sobrepõe a imagem dessa nova mulher intelectual, presente no discurso textual, com as imagens de esposas e mães. Lola S. Bourguet, por exemplo, tem a seguinte fala reproduzida no quadro sob sua foto:

No creo que la mujer necesite participar de las luchas comiciales para desarrollar sus energías y su acción progresista y educadora. Ancho campo para ello le ofrece el hogar, donde está destinada a crear, dirigir y perfeccionar vidas. (Bourguet, Lola S. In: *Caras y Caretas*. Buenos Aires. numero. 980. 14 de julho de 1917. p. 35).

Seja foto de Delfina Molina com os três filhos, seja pela citação em destaque de Lola S. Bourguet, o artigo vincula a imagem da mulher intelectual com a vida doméstica e a

distância para com a vida pública. Apenas Alfonsina Storni, a mais nova e única solteira entre elas, recebe um tratamento diverso ao ser destacada como uma mulher trabalhadora cuja trajetória marcada por dificuldades financeiras a levou a Buenos Aires. Apresentando-a por seu primeiro livro, *La inquietud del rosal*, o artigo destaca, ainda, como seus poemas escandalizaram algumas leitoras, parte da “crítica feminina”. Entretanto, o lar como destino e a desqualificação das lutas na esfera pública na fala de Bourguet, a distância do tratamento dessas mulheres de diferentes status sociais⁴³, direcionam-nos a ver um contexto contraditório, convulso, onde as transformações sociais entre o fim do século XIX e as primeiras décadas de XX propiciaram uma “nova subjetividade feminina” no seio de uma sociedade de “sólidos valores patriarcais” (BARRANCOS, 2008, p. 74).

Para entender esse contexto contraditório e de transição do fim da década de 1910, com foco na relação de gênero, vamos nos deter, brevemente, na análise da crítica Francine Masiello (1997).

Em seu estudo *Between civilization & barbarism: Women, nation, and literary culture in modern Argentina* (1992), Masiello trabalha com a hipótese que quando o Estado se encontra em transição, passando de um governo a outro ou de um período tradicionalista a um programa modernizante, se produz uma alteração no sistema de representação dos gêneros. Nesse sentido, objetivando tornar visíveis os discursos heterogêneos e alternativos no que se refere a mulher em um duplo sentido, como representação e produtora, a crítica analisa o que considera os três períodos chave na história argentina: 1) os anos de confrontação entre Federais e Unitários, que se intensificou no regime de Juan Manuel de Rosas (1829-52); 2) a consolidação do Estado moderno a princípios de 1880, que colocou em primeiro plano programas de modernização com ênfase no dinheiro e no método científico; 3) o período de um ambicioso ressurgimento nacionalista a partir das celebrações do Centenário de

⁴³ Alfonsina Storni é a única imigrante, de classe baixa e solteira.

independência, em 1910 até a “década infame” de 1930 – denominação que diz respeito ao golpe civil-militar que destituiu Hipólito Yrigoyen e colocou José Felix Uriburu no poder. Com esse recorte, de cem anos, ela investiga as insinuações simbólicas das mulheres no imaginário masculino e as transformações da nossa compreensão sobre a história engendradas pelas mulheres na literatura.

No primeiro período, após a independência, os escritores-estadistas procuraram definir a natureza do emergente Estado nacional e as mulheres, no imaginário masculino, funcionavam como representação das virtudes da nacionalidade e forma de desafiar as injustiças sociais. Porém a literatura pós-colonial desdobrou representações conflitantes e vê-se uma outra identificação das mulheres com o caos e a desordem. A contraditória representação da mulher, assim, era também favorecida pelas expressões que circulavam sem um controle fixo da forma na emergente cultura impressa. Por outra parte, o discurso oficial do nacionalismo demandava a cumplicidade das mulheres não apenas para emitir uma declaração programática sobre a raça, excluindo os “outros” indesejados – indígenas e imigrantes – mas também para estabelecer uma ponte entre as políticas locais e os valores europeus.

Nesse período de 1829 a 1852, entretanto, algumas escritoras passaram a publicar em revistas apresentando uma oposição ao discurso dominante, participando ativamente do debate sobre a formação da nação argentina. Escritoras como Juana Manuela Gorriti, Rosa Guerra, Juana Manso e Eduarda Mansilla de García, observa Francine Masiello, conseguiram criar meios na imprensa para avaliar a configuração da família argentina, descreveram suas condições de exiliadas, explorando possíveis afiliações da linguagem e do *status* social compartilhado com mulheres europeias e indígenas e estruturaram suas respostas frente aos conflitos políticos. Segundo Nildicéia A. Rocha (2009, p. 32), Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla de García e Juana Manso foram as três escritoras mais destacadas do século

XIX, pois não apenas formularam programas e críticas⁴⁴ aos regimes políticos, mas anteciparam a necessidade de *vivir de la pluma*, isto é, a profissionalização da escrita como sustento material.

O segundo período, com a consolidação do Estado-nação moderno, a princípio de 1880, marcou uma virada para as representações culturais das mulheres, família e nação. Com uma massiva imigração europeia e o começo do processo de industrialização e pesquisas científicas, os homens de letras argentinos ofereceram, várias vezes, retratos que colocavam as mulheres como responsáveis pelos “malvados intrusos”: a prostituição, o lucro e o dinheiro. As mulheres imigrantes das classes baixas, o exemplo degradado de um modelo europeu idealizado, simbolizaram o fracasso do programa argentino de “enhancing the race” (MASIELLO, 1992, p. 06). Tanto aquelas pertencentes as esferas sociais mais altas quanto as representantes da marginalidade urbana imigrante, se viram frente ao projeto masculino da geração de 80: o mito da família unificada para restaurar o tecido social marcado pelas instruções estrangeiras; o crescente pseudocientificismo destinado a controlar e classificar os corpos, protegendo da prostituição e do desvio.

Para Graciela Montaldo (2004), analisando o contexto por outra perspectiva, no século XIX, denominado “o século das massas”, a *multidão* surge como um *sujeito-monstro* que ameaça “os novos valores modernos” (2004, p. 18). Como explica a crítica, podemos mensurar essa ameaça através da proliferação de saberes nascidos para diagnosticá-lo, “da teoria política até a psicologia social” (Ibidem). A *massa* e a *multidão*, desse modo, representam até hoje um perigo, pois: “apagam a fronteira, desenhada pela modernidade com traço firme, entre as práticas política e cultural, exercendo assim uma primeira distribuição dos papéis públicos” (MONTALDO, 2004, p. 20). Para o intelectual, o artista do século XIX,

⁴⁴ “Juana Manuela Gorriti, com a crítica ao regime rosista (referente ao Governo de Juan Manuel de Rosas); Eduarda Mansilla de García, com um programa de expansão do pampa; e, Juana Manso, com enfoque na educação adequada para formar futuros cidadãos” (ROCHA, 2009, p. 32).

esse “sujeito que da individualidade faz seu bem mais precioso” (Ibidem, p. 21), a massa também surge como um vínculo problemático. Segundo Montaldo:

Diria, aliás, que o grande problema reside, justamente, nesses novos sujeitos que resistem à classificação e que, com os setores tradicionalmente cultos, compartilham apenas parte dos meios de comunicação: sabem ler, mas não têm formação clássica; podem gostar de um quadro, de um filme, de uma composição musical, mas não podem justificar seu gosto, e muito menos, descobrir coisas novas naquilo que percebem; podem amar as coisas culturalmente valiosas mas, ao mesmo tempo, as mais toscas representações e reproduções. Trata-se de uma mesma recriminação: na política, esses sujeitos são ameaçadores porque desconhecem os limites, e na cultura são desprezados pelo mesmo motivo. (MONTALDO, 2004, p. 21)

Mas é, precisamente, frente a esse novo sujeito e as novas práticas culturais consequentes que a literatura latino-americana, no seu momento “mais moderno”, abriu seu campo de horizonte estético e teórico sustentando-se na expansão da leitura em práticas variadas: “É nesse momento que o cruzar de fronteiras deixa de ser perturbador para se converter numa prática crescente e corriqueira” (Ibidem, p. 23).

Nesse período, assim, se favorece também o desenvolvimento da classe média e operária, a organização das massas em atividades anarco-sindicalistas e a transformação no uso da figura da mulher europeia nos programas nacionalistas. E as mulheres – e outros grupos dominados – conseguiriam, outra vez, apresentar discursos alternativos, principalmente no que se refere ao discurso cientificista como ferramenta de sanção e repressão, e procurariam ingressar formalmente nas redes intelectuais e de circulação científica.

No ano de 1901, por exemplo, Elvira López se tornaria a primeira mulher doutora em filosofia na Argentina, pela Universidade de Buenos Aires, com uma tese sobre o movimento feminista. Amparada por um embasamento teórico positivista e socialista, as linhas filosóficas mais avançadas da época (GAGO, 2009, p. 13), López percorre diversas sociedades e períodos históricos para compreender as diferentes condições das mulheres e observar as

*gradaciones*⁴⁵ dessas nas sociedades *bárbaras* e *civilizadas* associando, em geral, a primeira com uma pior condição às mulheres, e a segunda com uma melhor condição ao *progreso civilizatorio*⁴⁶. Elvira López, nessa esteira, observa a necessidade do feminismo na sociedade argentina como “resultado fatal de la ley de la evolución y de la crisis económica del siglo”. Na maior parte de sua tese, ao fim, procura compreender os *novos* papéis das mulheres argentinas na educação, na política, na saúde, na ciência e no trabalho.

O problema que López busca resolver, analisa Verónica Gago (2009), é como conquistar a independência moral e econômica; antecipando, de modo menos aberto, o que proporia Alfonsina Storni, em 1919, e Virginia Woolf, em 1930⁴⁷. Entretanto, ao contrário dessas, López não questionaria o casamento – “es indudable que la mujer ha nacido para el hogar” (LÓPEZ, 2009, p. 32). Verónica Gago (2009), nesse sentido, observa como algumas advertências e frases que buscam desmentir as concepções sobre o feminismo correspondem ao cenário que estava submetida; a primeira mulher a se doutorar no país, e afinal, com um tema polêmico:

Imaginemos que las prepara con astucia táctica, con mesura argumentativa, para un jurado de varones que la examinará doblemente; por el tema: es la primer tesis sobre feminismo escrita en Argentina y en América del Sur; y por ser una de las primeras mujeres egresadas de la Facultad de Filosofía y Letras de Universidad de Buenos Aires. [...] Las precauciones no son vanas: debe pasar por tres mesas examinatorias tras ser desaprobada en el primer intento. Su propósito es despejar malentendidos, del mismo modo en que se intentan desacreditar unos rumores que, aunque absurdos, han ganado fuerza de verdad por su circulación. Por eso la tarea es desmentir que el feminismo

⁴⁵ Elvira López escreve que: “no ha sido idéntica para la mujer entre todos los salvajes y que su sujeción presenta gradaciones, porque hay gradación también en la barbarie como en la civilización.” (2009, p. 38)

⁴⁶ Por exemplo, Elvira López escreve sobre os hebreus que: “a medida que ese pueblo fue saliendo de la antigua barbarie, las costumbres se modificaron poco a poco, y las leyes se ajustaron después a las costumbres. Las virtudes femeninas fueron cada vez más estimadas, como lo prueba la hermosa pintura que hace Salomón de la mujer fuerte.” (LÓPEZ, 2009, p. 43). A pesquisadora, assim, apresentava uma confiança no progresso da civilização europeia vinculado ao cristianismo: “Esperemos que la civilización europea y el cristianismo que empiezan a introducirse en esa tierra de la contemplación y del misterio, puedan redimir a la mujer que privada de todos los derechos suspira en vano por un poco de libertad” (LÓPEZ, 2009, p. 42)

⁴⁷ Refiro-me ao ensaio “A Room of One’s Own” (1929) de Virginia Woolf e à crônica “A propósito de las incapacidades relativas de la mujer” (1919) de Alfonsina Storni na qual advoga pela liberdade econômica para as mulheres.

“se propusiera nada menos que invertir las leyes naturales o realizar la monstruosa creación de un tercer sexo” (GAGO, 2009, p. 09)

A tese de Elvira López, assim, não deixa de representar um movimento precursor que detecta a necessidade de disputar o espaço discursivo para tratar sobre a mulher e o feminismo em seus próprios termos, ainda que por estratégias ambíguas e veladas (GAGO, 2009). Em 1906, Elvira e sua irmã Ernestina – filhas do pintor Cándido López – se incorporariam ao Centro Feminista dirigido por Elvira Rawson de Dellepiane e formado por Julieta Lanteri, Alicia Moreau, Sara Justo, Petrona Eyle, entre outras. Alguns desses nomes, como vimos, cruzam-se na biografia e produção de Alfonsina Storni. Essas mulheres, sobretudo Elvira Rawson de Dellepiane, Julieta Lanteri e Alicia Moreau, seriam vozes participantes nos debates no *Primer Congreso Femenino Internacional*, realizado em Buenos Aires no mesmo período das comemorações do Centenário.

Do fim do século XIX às festividades nacionalistas de 1910, Francine Masiello (1992) observa uma evolução na representação das mulheres que emergiu de um exacerbado conflito entre líderes de Estado e o expressivo número de vozes femininas que decididamente lutavam para serem ouvidas em público. Nesse sentido, com a crescente multidão, cada vez mais heterogênea – sobretudo a partir da Primeira Guerra –, e os aparatos para contê-la, a maior organização do movimento de massa entre anarquistas e socialistas e as demandas das mulheres de classe média e alta pelo direito de sufrágio e divórcio, o imaginário masculino identificou as mulheres com a subversão (1992, p. 07). Por outra parte, o crescimento ímpar de Buenos Aires nas primeiras décadas do século vinte, com uma população cosmopolita que, como analisa Beatriz Sarlo (1988), escandalizava muitos dos nacionalistas do Centenário, irá influenciar a visão dos intelectuais dos anos vinte e trinte.

Configurada como uma grande cidade, torna-se possível representar, literariamente e culturalmente, a figura do *flâneur*, o passante anônimo que “más que un concepto

demográfico o urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores” (SARLO, 1988, p. 16). O *novo* jornalismo, como denomina Sarlo, ademais, agora dirigido por profissionais, entre eles escritores e intelectuais, e não políticos, direciona-se cada vez mais para atender os novos setores médios e populares, configurando suas pautas e formatos a partir do “ritmo, rapidez, novidades insólitas, hechos policiales, miscelánea, secciones dedicadas al deporte, el cine, la mujer, la vida cotidiana, los niños” (SARLO, 1988, p. 20).

Até o fim de 1930, ao passo que a paisagem urbana se transformava e o desenvolvimento do capital ameaçava a estabilidade do Estado, a imagem da mulher argentina foi reformulada como defensora da nação, transmissora privilegiada no núcleo familiar dos valores tradicionais, e por esse mesmo motivo, como aquela capaz de corromper a esfera familiar e pública. O casamento e a maternidade eram continuamente sustentados pelos discursos hegemônicos como únicos propósitos e objetivos de uma mulher, sendo que a vida pública poderia contaminá-la, fazer “perder la feminidad” (BARRANCOS, 2008, p. 34). Mas as mulheres argentinas continuariam a cruzar as fronteiras que separavam a vida pública e privada, reavaliando as atribuições de gênero. “Acolhendo a modernização”, escreve Masiello, “e, de fato, semeando as sementes da modernidade em seus textos, as mulheres encenaram uma batalha dos sexos na própria estrutura narrativa” (1992, p. 08; tradução nossa). As escritoras, desafiando sua limitada participação no debate nacional, inseriram-se ativamente na discussão sobre a representação da subjetividade feminina. Para Masiello (1992), os textos de mulheres se configuraram como um questionamento sobre a linguagem, a forma e as possibilidades de chamar a atenção do público para suas vozes. O título do livro de Francine Masiello, *Between civilization & barbarism*, entre a civilização e a barbárie, reverbera seu significado, precisamente, pela preposição “entre”, pois, segundo a pesquisadora, as escritoras ao derrubarem as falsas dicotomias alteraram o espaço discursivo

para, então, redefinir a natureza da literatura e formarem sistemas alternativos que testaram as expressões dominantes de poder.

Ao olharmos, portanto, esses pontos chave, notemos que no período no qual Alfonsina Storni assume as colunas femininas, de 1919 a 1921, a sociedade argentina sofria não apenas as transformações sociais e políticas, mas operava uma reformulação na representação dos gêneros condizente com estas. Muitas das crônicas de Alfonsina respondem a esse cenário e nos levarão a retornar para muitas das questões dicotômicas impostas pela sociedade argentina moderna: a elite e o popular, o público e o privado, o europeu e o *criollo*, o urbano e o rural. Mas observamos, por hora, as representações conflitantes e heterogêneas sobre a mulher que, como observa Muschietti (1989), surge, decididamente, como um “novo sujeito social” com mais possibilidades de transitar na esfera pública graças às transformações na paisagem urbana e social, ainda que submetida ao duplo controle do corpo, pelo casamento e consumo, ou sem quaisquer direitos civis e políticos⁴⁸.

O artigo de Condesa Maud, publicado em *Caras y Caretas*, permite-nos ver esse movimento de assimilação desse novo sujeito ao colocar em cena a figura da *mulher intelectual* numa trama discursiva e imagética que não apenas opera a identificação da mulher escritora com o *progresso moderno*, acenando para as *novas* possibilidades *quando a evolução progride*, sustentando a crença no progresso positivista, mas relaciona-a com a esfera privada, a distância para com a vida pública e as *lutas políticas*, associando-a ao casamento e à maternidade, a outra face do processo civilizatório e modernizador. Tal trama, talvez, fosse um recurso necessário para, afinal, fazer visível e colocar nas páginas de *Caras y Caretas* mulheres reais que, de fato, despertavam veladas resistências e sofriam preconceitos por suas produções intelectuais e artísticas, como observa o(a) autor(a) do artigo. As revistas e jornais, assim, oferecem-nos a oportunidade de detectar como tais processos históricos e

⁴⁸ Os direitos civis são conquistados em 1926, e os direitos políticos apenas em 1946 (SALOMONE, 2005; VASSALLO, 2014).

políticos acabam desdobrando-se, no fim da década de 1910 e começo de 1920, em discursos antagônicos frente ao processo de inserção e participação das mulheres no discurso público e na cena literária e ao modo como elas serão representadas pelo imaginário masculino e feminino.

No próprio interior da revista *La Nota* cuja proposta era ser uma “tribuna libre para todos los intelectuales del río de Plata, y más adelante de América Latina” nos damos conta dessa heterogeneidade, onde conviviam posições hegemônicas e contra-hegemônicas (DIZ, 2020, p. 91). No ano de 1917, por exemplo, os colaboradores da revista *La Nota* durante alguns meses se preocuparam com a polêmica criada por um artigo publicado por Lola Pita Martínez⁴⁹ onde perguntava “¿Por qué no escribe la mujer?”⁵⁰. Publicado justamente na seção feminina da revista, que Storni ocuparia dois anos depois, Lola elenca os supostos motivos que impediam as mulheres de escreverem: “¿será pudor de almas... o temor de ser confundida con una feminista?” ou a crença de que “¿la mujer dejaba de ser mujer en cuanto se permitía escribir?” (Martínez, Lola Pita. In: *La Nota*. Buenos Aires, numero. 107. 25 de agosto de 1917. p. 2148). O discurso de Lola, notemos, volta-se para desfazer as imagens que circulavam em torno da mulher escritora: *feminista, marimacho e solterona*; e a incitar suas leitoras ao pensamento e à prática escrita a colaborarem com a *reforma social*.

Ao fim, observa como as mulheres estão presas a determinado conceito de feminilidade, moldado pelo olhar masculino:

Pero esas monerías del espíritu que han dado los hombres en considerar como sutiles atributos del alma femenina, han impresionada de tal modo la fantasía de las mujeres, en cuyo cerebro jamás abrió surco un hondo pensamiento, que sin ellos, ya os digo, no se creen bastante femeninas... ¡Lamentable idea! (MARTÍNEZ, Lola Pita. In: *La Nota*. Buenos Aires, numero. 107. 25 de agosto de 1917. p. 2148)

⁴⁹ Lola Pita Martínez (1907-1976), foi uma assídua colunista na revista *La Nota* que, anos depois, escreveria roteiros para o cinema, tendo sido responsável pelos textos de *12 mujeres*, dirigido por Luis J. Moglia Barth em 1939 e *La mujer y la selva*, dirigido por José Ferreyra em 1941.

⁵⁰ Revista *La Nota*. Buenos Aires, numero. 107. 25 de agosto de 1917. p. 2148.

Entre as respostas ao texto de Lola, José Fernandez Coria⁵¹ publicou um artigo com o mesmo título e expôs uma posição absolutamente contrária: defende que a escrita era tanto uma tarefa imprópria à mulher, incompatível com a “feminilidade”, quanto inútil, pois: “para un hombre una escritora es una mujer, una maestra es una mujer, una cocinera es una mujer” (Coria, José Fernandez. In: *La Nota*. n. 109. 8 de setembro de 1917, p. 2188). Procurando encarar o “complejo problema del feminismo”, esse autor não nos deixa dúvidas sobre o pensamento sexista ainda tão presente na América Latina⁵². Mas é interessante observar, justamente, como o termo feminismo tanto para Coria quanto para Lola é utilizado para se referir às questões e problemas em torno da diferença sexual. Lola, por exemplo, escreve que o feminismo:

Declara ‘que la mujer no vale menos que el hombre bajo ningún concepto’. ¿Dice mal? El error está en creer que esto implica una capacidad absoluta para desempeñarlo en todos sus empleos. Agreguemos pues: ‘Solamente que las aptitudes de ambos sexos son diferentes’. ¿Entonces? (Martínez, Lola Pita. In: *La Nota*. Buenos Aires, numero. 107. 25 de agosto de 1917. p. 2148)

Nessa esteira, sustentando que homens e mulheres possuem capacidades diferentes, Lola acalma seus leitores pois, uma vez resolvido esse problema, dada as respostas, a mulher desenvolveria suas próprias capacidades, sem “pretender mezclarse en las empresas masculinas” (In: *La Nota*. Buenos Aires, numero. 107. 25 de agosto de 1917. p. 2148), e o

⁵¹ Não encontramos muitas informações sobre o autor. Mas observamos que ele também colaborou na revista *Nosotros*, apresentando uma prévia de seu estudo sobre o ensino de literatura na Argentina, que seria publicado em livro no ano de 1918; na revista *El Hogar*, com críticas literárias; e na revista *La Nota*.

⁵² Basta lembrarmos dos episódios políticos recentes no Brasil e na Argentina com as primeiras mulheres a ocuparem a presidência, Dilma Rousseff e Cristina Kirchner, que foram (e são) alvos de ataques sexistas. O jornal *New York Times*, por exemplo, em 2016 frente ao golpe contra Rousseff, o ministério sem mulheres de Michel Temer, o processo judicial contra Kirchner e a queda da popularidade de Michelle Bachelet, no Chile, publicou um artigo com a seguinte pergunta: “South America’s Powerful Women Are Embattled. Is Gender a Factor?” No artigo, Sergio Berensztein, comentarista político argentino, afirmou que o declínio dessas mulheres evidencia a atuação de “forças poderosas que resistem a estas mudanças”. Por outra parte, a ex-presidenta Dilma Rousseff em entrevista ao Mano Brown, em 28 de abril de 2022 no podcast *Mano a Mano* (disponível na plataforma Spotify), observa com precisão que o golpe não se deu somente por ser mulher, e sim pelo projeto de nação que representava. Entretanto, acrescenta que a misoginia foi o maior instrumento para criar condições e concretizar o golpe.

feminismo desapareceria. Como veremos, pela análise das crônicas, o tratamento e a significação do termo “feminismo” dada por Storni virá em uma chave bem diversa, minando a ideia da diferença sexual que a partir da biologia expressava diferentes papéis sociais aos homens e mulheres; os primeiros, compatíveis com o trabalho intelectual, a vida política; as segundas, destinadas à maternidade e ao casamento.

Por hora, notemos como os três exemplos – o artigo de Lola Pita, a resposta de José Fernandez Coria em *La Nota* e o artigo de Condesa Maud em *Caras y Caretas* – revelam a preocupação em construir determinado imaginário não apenas da mulher que escreve, diários ou cartas, mas principalmente da mulher escritora – aquela que publica, seja pelo meio literário ou jornalístico. Isto é, preocupam-se com a imagem da mulher que se torna pública por meio de seus escritos. Sejam valorativos, positivos ou não, os discursos desses colunistas, apesar das diferenças significativas, confluem na preocupação em delinear a imagem da mulher escritora e o seu campo de atuação no contexto portenho.

O que está em jogo, portanto, é uma discussão sobre a distribuição da produção escrita: onde, de que forma e qual mulher está autorizada a publicar. Em suma, o problema residia no estatuto da escrita feminina no espaço público, aquilo que elas poderiam ou não publicar. É significativo que no artigo de Coria, na revista *La Nota*, ele se oponha especificamente à profissionalização da mulher como escritora⁵³ com exceção das “distintas damas que escriben en revistas y diarios argentinos sobre temas educacionales y sociales”, ou seja, as colunistas das seções femininas. Ou que no artigo de Condesa Maud, em *Caras y Caretas*, as imagens de mães e esposas sejam centrais na apresentação das escritoras, tendo apenas Storni como contraponto.

⁵³Coria afirma que o “labor intelectual propia del escritor profesional” é incompatível com as atitudes femininas, podendo, até mesmo, corrompê-las: “Desde Safo hasta Jorge Sand, decía, las mujeres que se han dedicado a las letras han perdido cuando no toda, parte de su feminidad, que es decir, su esencial atributo [...] lo general es que la profesión deje su rastro imborrable en la fisonomía moral y física de la persona.” (In: *La Nota*. n. 109. 8 de setiembre de 1917, p. 2188)

Nesse contexto, observa Tania Diz (2012), a escrita de mulheres estava marcada por enormes contradições e tensões. Por um lado, as mulheres que decidiam publicar representavam, antes de tudo, uma exceção; uma alteridade que confrontava o modelo hegemônico da feminilidade. Isto é, o arquétipo da mulher doméstica: aquela que constrói sua subjetividade a partir da identificação com o matrimônio, a maternidade, o lar (DIZ, 2020, p. 29). Por outro, o desenvolvimento das novas empresas culturais – rádios, revistas, editorias de livros populares –, a ampliação do público leitor, o maior acesso à educação, a nova figura da *leitora*⁵⁴, alimentaram cada vez mais o fenômeno de uma *escrita para mulheres*. Assim, ao voltarmos para essas publicações podemos ver certo esforço em mitigar o teor transgressivo e conciliar a figura da *escritora* e *leitora* com a subjetividade feminina hegemônica. Aquelas, portanto, que não correspondiam a essa subjetividade eram associadas ao contraponto da *mulher doméstica*: que no imaginário social da época, referia-se também em amplo sentido à mulher que conhece e circula pela cidade, que se faz presente no espaço público seja para ir ao trabalho ou ao cinema (DIZ, 2014, p. 15). Ou tachadas de *marimachos*, *solteironas*, como vimos nos artigos acima.

Escrever e publicar, assim, implicava corromper a feminilidade, adentrar o perigoso espaço público e associar-se, quase que inevitavelmente, com a figura da prostituta. Um exemplo dessa condição pode ser vista pela trajetória da poeta Delfina Bunge que, pertencendo às classes abastadas, publicava versos em francês e lançou seu primeiro livro, *Simplement*, em Paris em 1911. É apenas em 1920 que Delfina lança seu livro na cidade de Buenos Aires, quando seus versos são traduzidos para o espanhol por Alfonsina Storni. Essa trajetória demonstra a transformação que há ao longo desses anos para os textos publicados por mulheres na Argentina. Como observa Beatriz Sarlo, na década de 1920, as escritoras já

⁵⁴ Segundo Tania Diz, a nova figura da leitora correspondia a “una mujer joven que se desplaza del barrio al trabajo, al cine o a la calle Florida, una joven cuya vida está marcada por la tensión entre el sentimentalismo romántico y la monotonía de la vida de soltera en la casa paterna” (2014, p. 19-20).

não sofreriam a tripla reclusão de Delfina Bunge: “escribir en francés, escribir poemas religiosos, firmar siempre con el aditamento del apellido conyugal” (SARLO, 1988, p. 71).

A mulher, então na década de 1910, começava a protagonizar os discursos culturais destinados ao consumo massivo e, simultaneamente, os discursos hegemônicos desdobraram toda uma retórica sexista que acenava para sua incapacidade intelectual, criativa e política, buscando conduzi-la, unicamente, para as preocupações com o lar e a vida privada: “educar al varón era, ante todo, formar al ciudadano; educar a la mujer era construir a la madre/esposa del ciudadano” (NARI apud DIZ, 2012, p. 03).

Na perspectiva de Sylvia Molloy (1985), nas primeiras décadas do século vinte havia duas identidades aceitáveis para a mulher no espaço público: a da *poetisa* e a da *educadora*. A primeira, transmitindo valores estéticos; a segunda, valores éticos. Essa dupla figuração, entretanto, foi tanto um obstáculo àquelas que ingressaram na esfera pública e literária quanto uma ferramenta para se fazer visível. Isto é, como observou Elena Romiti (2013), a exclusão das mulheres no sistema literário do Cone Sul implicou a criação de um espaço separado e limitado pela questão de gênero que, controlado pelo sistema patriarcal, funcionou tanto como área de reconhecimento quanto espaço estereotipado confinado ao feminino. De modo que, as escritoras:

pudieron escribir en periódicos y publicar libros siempre dentro de la catalogación de sección femenina, igualadas dentro del colectivo de mujeres, sin poder acceder aún dentro de la esfera pública a identidades diferenciadas y elegidas por ellas. Lo hicieron dentro de un limitado espectro de temas y motivos considerados femeninos. Es por esto que el espacio diferencial de la literatura femenina cerca y limita sus libertades en tanto escritoras. (ROMITI, 2013, p. 31)

Para Tania Diz (2012), o estereótipo da *poetisa*, sustentado em todo seu esplendor em revistas como *Caras y Caretas*, *Para Ti*, *El Hogar*⁵⁵, surge como uma variável dessa

⁵⁵ *Para Ti* é uma revista feminina criada em 1922 pelo Editorial *Atlántida* que prometia oferecer “Todo lo que interesa a la mujer” (apud BONTEMPO e QUEIROLO, 2012). Como discutem Bontempo e Queirolo, a Editorial *Atlántida* não foi a primeira empresa a focar no público feminino. A maioria dos jornais e revistas contavam com seções dirigidas exclusivamente a elas. Mas *Para Ti* pretendeu ser um modelo de revista

subjetividade hegemônica e concentra valores conservadores tanto em uma perspectiva de gênero quanto de classe: “ella contiene lo femenino de la ideología de la domesticidad y, en coherencia con ello, eleva las banderas de la burguesía porteña.” (DIZ, 2012, p. 05). Assim, a *poetisa* é desenhada como uma jovem gentil, tolerante, obediente, sensível e preocupada com o lar e com as crianças (DIZ, 2012, p. 07), sendo que seus textos reforçam o desenho a ser imitado. Nesse sentido, ao voltarmos para os semanários populares e *magazines* da época nota-se o lugar significativo da poesia escrita por mulheres que, como discorre Delfina Muschietti, encontrava-se junto aos comentários sobre moda e conselhos destinados ao cuidado com o lar, incentivando as leitoras a seguirem determinado estereótipos:

Cualquiera que se acerque a hojear *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, *Atlántida* o *El Hogar* [...] descubrirá ese sorprendente lugar que ocupaba la poesía entonces junto a los adelantos de la última moda en París y los consejos domésticos de cómo llevar adelante ‘el hogar’. Los poemas allí publicados, pertenecen siempre al mismo género literario: el poema de amor [...] Era un hecho inevitable si esos textos debían reflejar y doblarse al estereotipo de lectora que estaba esperándolos y que ellos mismos ayudaban a forjar: el modelo de *las nacidas para amar*. (MUSCHIETTI, 1999, p. 12)

A figura da *poetisa* permite ver como o imaginário sociossexual da época se embasava, em primeiro lugar, na crença de que a diferença sexual é absoluta, gerando duas identidades fixas e dicotômicas. E, em segundo, de que a mulher estaria vinculada ao mundo dos afetos, da beleza, debilidade e sensibilidade: “El hombre es cultura, la mujer naturaleza”, escreve Beatriz Sarlo em *Una modernidad periférica* (1988, p. 71). Entretanto, parte do campo social e literário olharia para a figura da *poetisa* e para a mulher escritora em geral, como um problema e perigo, pois ela tanto poderia se adequar ao papel doméstico quanto se

inteiramente voltada ao público feminino, inspirando-se na revista estadunidense *Ladies Home Journal* (1880), sendo que em um primeiro momento apresentou um discurso mais liberal, voltando seu propósito para a *mulher moderna*, representando trabalhadoras, modelos, esportistas. Entretanto, ao fim da década de 30, modificaria seu posicionamento, reforçando a imagem da mulher materna dependente e submissa. Já a revista *El Hogar* (1904) não era uma revista exclusivamente destinada à mulher e tinha como proposta ser uma “publicación más útil para toda la familia” (apud BONTEMPO e QUEIROLO, 2012) e apresentava seções femininas, colunas infantis, notas de interesse de geral, atualidades. Entretanto, o formato de *Para Ti* e *El Hogar* eram bem próximos: *magazines* com seções fixas, notas soltas, publicidades, dossiês fotográficos em páginas brilhantes.

expressar como um sujeito desejante, não apenas desejado. Na década de trinta, por exemplo, na revista literária *Claridad* – projeto editorial que se constituiu como o mais importante empreendimento cultural não partidário dos setores de esquerda do período⁵⁶ (EUJANIÁN e GIORDANO, 2002, p. 398) – Norberto Lavagnino publicou o artigo “Literatas”, assinalando a mulher escritora como uma praga literária:

Literata es la mujer que desentendiéndose de la cocina y de las labores propias de su sexo se dedica a garabatear cuartillas, suponiendo en ella misma la materialización del Verbo. Valbuena jugaría con el vocablo partiéndolo en dos trozos iguales: lite-ratas, aplicando la última partícula a la generalidad de las mujeres que en nuestro país se dedican a la literatura para desdicha de sus parientes y allegados. Puras ratas, y pobres ratas de albañal suburbano, nos resultan las tales. Ratas conscientes de su misión de propagadoras de la mala peste que es la literatura ora ramplona, y cursi, ora obscena y pornográfica. (Lavagnino, Norberto. In: *Claridad* n° 199, 25-01-1930.)

Neste artigo, que elenca quatorze escritoras⁵⁷, podemos observar a diferença entre os tratamentos e o modo como a crítica masculina tratava dos textos como se fossem as próprias mulheres, reduzindo-os ou exaltando-os segundo o modelo da feminilidade. Segundo destaca Romiti, na esteira de Mary Ellman (1968): “las obras de las mujeres se tratan como si ellas mismas fueran mujeres, y la crítica se embarca alegremente en una especie de toma intelectual de medidas de pecho y caderas” (ELLMAN apud ROMITI, 2013, p. 43). Por exemplo, em

⁵⁶ *Claridad*, dirigida por Antonio Zamora, foi publicada em Buenos Aires entre 1926 e 1941. Predecessora da coleção *Los Pensadores* que apresentava autores estrangeiros por meio de livros de baixo custo, a revista *Claridad* tinha como objetivo ser uma “tribuna del pensamiento izquierdista”. Nos anos vinte, o grupo *Claridad*, que atuava pela Cooperativa Editorial, publicando a coleção *Los Pensadores*, e posteriormente a revista, participaram da polêmica em torno das concepções de arte engajada, defendida por *Claridad*, e a dita arte pura, proposta pelos *martinfieristas*. Tal discussão foi conhecida como a polêmica entre *Florida* (representando os *martinfieristas*) e *Boedo* (representando *Claridad*). No que se refere à representação da mulher, a revista *Claridad*, segundo Diego Gabriel Liffourrena (2017, p. 66), tinha como modelo a figura da poeta peruana Madga Portal que apresentava um perfil combativo.

⁵⁷ Além de Alfonsina Storni, o artigo cita o caso de Clara Beter (que na verdade se tratava do escritor César Tiempo, do grupo *Boedo*) e as escritoras: Susana Calandrelli (1901-1978), Herminia Brumana (1897-1954), Salvadora Medina Onrubia (1894-1972), Raquel Adler (? – 1974), María Isabel Biedma (1903-2000), María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), Delfina Bunge (1881-1952), Juana de Ibarbourou (1892-1979), Nydia Lamarque (1906-1982), Maria Teresa León (1903-1988) e Emilia Bertolé (1896-1949).

relação a escritora e pintora Emilia Bertolé⁵⁸ destaca-se que: “Lo más original [...] son sus ojos de gata, su mirar de gata. [...] Es graciosa, quizás tan sólo por ese gesto huraño” (In: *Claridad* n. 199, 25-01-1930.). Nesse sentido, nota-se como a *beleza* surge como condição para aceitação de determinadas escritoras, sendo que, ao fim, o autor destaca que a mulher feia que comete *malos versos* é “odiosa por partida doble”. Já sobre Alfonsina Storni, não há destaque de quaisquer traços físicos, mas uma crítica, justamente, sobre a exposição do desejo erótico em sua poesia, a imoralidade da “mulher-texto” (ROMITI, 2013): “¿Por qué Alfonsina Storni, en lugar de contarnos sus hallazgos de buenos mozos en los trenes y en los paseos, no se procura uno para su particular regalo?” (In: *Claridad* n. 199, 25-01-1930).

Nesse sentido, é importante notarmos o lugar ambivalente da mulher escritora, ora celebrada, ora condenada. Ou ainda o *não-lugar* como sugere Storni na crônica *Tijereteo* publicada no jornal *La Nación*:

Y de eso me quejaba, pues. Por eso decía que estábamos muy mal ubicadas, que teníamos en este ambiente casi todo por perder y nada por ganar: a las mujeres que entre nosotros se nos ocurre escribir, pintar, componer, sentir, las paredes se nos caen encima; nada nos responde, nada que sea afecto verdadero y calor de alma (STORNI, 2014, p. 172)

É frente a esse horizonte de expectativas, onde os discursos sobre a produção literária de mulheres eram antes de tudo uma crítica sobre a mulher e a diferença sexual, que Alfonsina Storni demonstra-se consciente de sua situação marginal no campo literário. Como observa Beatriz Sarlo (1988) desde sua condição socioeconômica, é surpreendente como Alfonsina na década de vinte, com apenas 20 anos e mãe solteira, se fez escritora alcançando uma popularidade singular para uma mulher de sua classe social. Nesse sentido, a aceitação e popularidade de Alfonsina na cena portenha se deram sob algumas reservas que ilustram o

⁵⁸ Emilia Bertolé foi uma pintora e poeta que fez parte do círculo literário de Alfonsina Storni. Em 1927, Alfonsina publicou um artigo sobre a poesia de Emilia, na revista *Áurea*.

modo como não apenas a condição de gênero, mas também sua condição social e de classe, atravessaram sua prática e reconhecimento literário.

Observemos alguns detalhes em torno de *Languidez* (1920) publicado pela Cooperativa Editorial de Buenos Aires, o projeto mencionado de Manuel Gálvez para promover autores e autoras contemporâneos através de livros de baixo custo. Na primeira edição⁵⁹, lemos que seu primeiro e terceiro livro, *La inquietud del rosal* (1916) e *Irremediablemente* (1919), encontravam-se esgotados, e seu segundo livro, *El Dulce Daño* (1918), estava na segunda edição. Como analisa María Vicens (2019, p. 86), Alfonsina Storni surpreende por ser uma escritora que *vende* mais do que o esperado em um contexto em que o mercado de livros era ainda um fenômeno incipiente, sobretudo para a poesia. Manuel Gálvez, em *Recuerdos de la vida literaria* (2002), por exemplo, destacou que suas apostas mais populares foram os livros de Storni e *Cuentos de amor de locura y muerte*, de Horacio Quiroga.

Por outro lado, ao contrário dos livros de suas contemporâneas, Delfina Bunge e Luisa Israel de Portela⁶⁰, publicados também pela Cooperativa Editorial de Buenos Aires, *Languidez* não está prologado por nomes como José Enrique Rodó e Manuel Gálvez, importantes literatos da elite, mas é apresentado pela própria Alfonsina Storni:

Este libro cierra una modalidad mía.

Si la vida y las cosas me lo permiten, otra ha de ser mi poesía de mañana.

Inicia este conjunto, en parte, el abandono de la poesía subjetiva, que no puede ser continuada cuando un alma ha dicho, respecto de ella, todo lo que tenía que decir, por lo menos en un sentido.

Tiempo y tranquilidad me han faltado, hasta hoy, para desprenderme de mis angustias y ver así lo que está a mi alrededor.

Pero, si continúo escribiendo, he de procurarme el tiempo y la tranquilidad que para ello me harán falta.

⁵⁹ A primeira edição de *Languidez* pode ser consultada no *Internet Archive*.

⁶⁰ De Luisa Israel de Portela foi publicado o livro de contos *Vidas tristes* (1917) e de Delfina Bunge o livro de poemas *La nouvelle moisson* (1918), traduzido por Alfonsina Storni em 1920 e publicado pela editora *Ediciones Selectas de América*.

(STORNI, [1920] 1999, p. 213)

Pode-se notar, então, primeiro, que Alfonsina Storni estabeleceu uma relação bem diferente com tais escritores, padrinhos literários. A jovem escritora, mãe solteira, de descendência pouco notável na sociedade portenha, não poderia ter a mesma aceitação que as outras escritoras pertencentes às classes altas:

Seguramente – escreve Josefina Delgado, biógrafa de Storni – la casa de los Gálvez no se abrió nunca para Alfonsina. No era costumbre mezclar amistades. Alfonsina era una amistad literaria, y las familias tradicionales no ofrecían fácilmente sus casas a quienes no fueran de su nivel social o, como en el caso de la escritora, tuvieran el halo de una vida dudosa. (DELGADO, 2010, p. 93)

Se a condição social de Alfonsina Storni, com a falta de apoio financeiro e de tutelas patriarcais, lhe renderia uma série de dificuldades para publicar seu primeiro livro de poemas⁶¹, por outro lado é essa mesma condição que parece ter lhe permitido uma vivência e expressão diversas daquela preconizada pela moral burguesa às mulheres. Basta lembrar de alguns episódios narrados por seus contemporâneos para dar-mo-nos conta de sua singularidade em relação ao que era convencional para a mulher na época. Vejamos, por exemplo, o relato de Norah Lange cujos pais recebiam em sua casa os escritores portenhos; “no sábado, os jovens vanguardistas, no domingo, os veteranos” (ALVES-BEZERRA, 2020, p. 176):

Cierta vez Alfonsina Storni y Horacio Quiroga tenían que cumplir una ‘pena’ impuesta por el juego de prendas: besar al mismo tiempo las dos caras de un reloj de bolsillo. Quiroga dejó caer el reloj y besó en los labios a Alfonsina. Mi madre los vio y se disgustó mucho. El juego predilecto de los

⁶¹ Segundo Josefina Delgado (2010, p. 62), publicar um livro naquele período não era tarefa fácil. O pouco acesso aos editores de literatura argentina e ter a poesia como carta de apresentação, foram desafios encontrados por Alfonsina Storni. Entretanto, por meio de uma amiga, ela conseguiu o contato com a gráfica de Miguel Calvello que aceitou realizar uma tiragem de quinhentos exemplares de *La inquietud del rosal* (1916) por um pagamento a prazo de quinhentos pesos. Entretanto, pelo que consta, Alfonsina nunca chegou a pagar a tiragem.

domingos era el Martín Pescador. Nos divertíamos más que los chicos, con los brazos en arco y la famosa pregunta. (LANGE, 1968, p. 16)

É significativo que Norah rememore tal episódio, demonstrando que uma relação como a de Alfonsina e Horacio – “uma mulher de trinta, mãe de filho” e “um homem de quarenta anos, viúvo e pai de dois filhos” (ALVES-BEZERRA, 2020, p. 176) – e o comportamento de ambos em público eram incomuns no contexto. De fato, Alfonsina Storni foi defensora do amor livre, do exercício da sexualidade e do desejo. Poemas como “Tú me quieres blanca”, de *El dulce daño* (1918), e “Hombre pequeñito”, de *Irremediablemente* (1919), permitem ver o tratamento bem distinto oferecido por ela no que toca a discursividade dos *versos de amor*, o gênero poético legitimado às mulheres pelo discurso hegemônico.

Para Vicky Unruh (2006, p. 31), Alfonsina, no início de sua carreira literária, abraçou o papel da *poetisa* como a identidade possível para a mulher escritora se fazer visível no campo literário. Ela tanto transitava pelos estereótipos de gêneros de uma feminilidade confessional e intimista, quanto explorava outro elemento fundamental do papel da *poetisa*: a declamação⁶². Entretanto, a escritora não deixou de apresentar uma relação ambivalente para com o papel e o modo lírico da *poetisa*. Ocorre que, como afirma Unruh, é justamente essa ambivalência que a conduziu a questionar e remodelar esse papel público, seus modos expressivos e discursos prescritos. Nesse sentido, por esse movimento, a figura pública de Alfonsina produziu uma inquestionável dissonância para seus contemporâneos.

Em 1938, após a morte de Alfonsina Storni, por exemplo, o diretor da revista *Nosotros*, Roberto Giusti, marcaria o ingresso da escritora no grupo e sua passagem de “professorinha cordial” à “autêntico poeta” (sic):

⁶² Segundo Vicky Unruh (2006, 31) a poetisa, na superfície, consolida estereótipos de gênero de uma feminilidade confessional e abnegada. Mas, por outra parte, a declamação da obra diante de um público, com gestos e tons próprios, constituía um elemento fundamental do papel da poetisa.

Vimos aparecer a Alfonsina Storni en nuestros círculos literarios en 1916 cuando publicó *La Inquietud del rosal*. Festejábamos una noche a Manuel Gálvez por el éxito de su segunda novela, *El mal metafísico*. Tres personajes de esa novela de clave estaban presentes en el banquete: José Ingenieros, Alberto Gerchunoff [...] y el librero Balder Moen. A la mesa se sentaba también Alfonsina Storni, por primera vez que yo recuerde en nuestros banquetes. [...] Desde aquella noche de mayo de 1916 esa **maestría cordial**, que todavía después de su primer libro de aprendiz, era una **vaga promesa**, una esperanza que se nos hacía necesaria en un tiempo en que las mujeres que escribían versos -muy pocas- pertenecían generalmente a la subliteratura, fue **camarada honesta** de nuestras tertulias y a poco, insensiblemente, fue creciendo la estimación intelectual que teníamos de ella, hasta descubrir un día que nos hallábamos ante un **auténtico poeta**. (Giusti, Roberto. “Alfonsina Storni”, *Nosotros* 32, Año III, Tomo VIII, 1938, pp. 372-373, grifos nossos)

De professorinha cordial, vaga promessa, a camarada honesta e autêntico *poeta*, o relato de Giusti revela o lugar masculino designado à Storni de modo a consagrá-la, diferenciando sua obra daquela “subliteratura” que, para o crítico, era o que escreviam as outras mulheres. Demonstra, dessa forma, a complicada fronteira entre a esfera literária e a cultura de massas na qual, como observou Muschietti (1999, p. 12), as poetisas tinham lugar de destaque. Por outra parte, ainda em 1919, outro crítico da revista *Nosotros*, Luis María Jordán, para reconhecer a obra de Storni marca não apenas sua distância para com as outras escritoras, mas para com as leitoras “femininas”, sugerindo se tratar de uma poeta que escreve como homem e deve ser lida, portanto, por homens:

Con la señorita Storni puede hablarse sin eufemismos, ya que ella misma nos da ejemplos de claridad en el decir, en las viriles y armoniosas estrofas de su verso, en las que la autora pone y dice de todo, sin importársele un comino de la entrelínea o del comentario malicioso y miserable del público asustadizo. Bien es cierto que este poeta no escribe para ser leídos por las jeunes filles en largos hastíos de las medias tardes sino para hombres apasionados y violentos que hayan mordido la vida, alguna vez, con la misma ansia con que se muerde el corazón de una fruta madura. [...] Se ofrece con la ruda camaradería de un marino, que con el cuello desnudo y la pipa en la boca se nos entrega sin reatos en el cordial apretón de manos de los arribos. (Jordán, Luis María. In: *Nosotros*, ano XII, n. 121, maio de 1919)

Com termos que convergem com a “camarada honesta” de Giusti, a resenha de Jordán revela o sexismo da época e o que a escrita e figura de Alfonsina Storni representaram para esse horizonte de expectativas. Como analisa Alicia Salomone (2005, p. 56), certas escritoras, como Storni ou a chilena Gabriela Mistral, distantes dos traços considerados femininos na literatura, isto é, da forma como as mulheres *deveriam* escrever⁶³, que incluía desde sentimentalismo, alienação do mundo exterior e de qualquer pensamento político, até uma falta de elaboração criativa na linguagem⁶⁴, foram tomadas como manifestações anômalas. Torná-las masculinas, assim, seria um modo de explicar a anomalia; de tornar aceitável o erotismo e a sexualidade de uma poética como a de Storni.

Contrariamente do que poderíamos supor, Alfonsina Storni não recusou esse lugar masculino que lhe foi atribuído: “yo tengo las mismas armas que el hombre: la palabra”, afirmou em 1930 numa entrevista dada ao *Herald de Madrid*. Na verdade, como observou Wilson Alves-Bezerra, a escritora assume para si esse lugar viril: “aparentemente a via que lhe parece possível para negar a submissão associada às mulheres” (ALVES-BEZERRA, 2020, p. 153). Em 1931, para a revista *El Hogar*, Alfonsina, então, exigiria para si uma “moral de homem”:

Você compreenderá que uma pessoa como eu, que se colocou em contato com a vida de um modo tão direto, de um modo tão varonil, digamos, não podia viver, pensar, trabalhar, como uma menina encerrada entre as quatro paredes de sua casa; e minha literatura precisou refletir isso, que é a verdade de minha intimidade; eu tive que viver como um homem; eu reclamo para mim uma moral de homem (STORNI apud ALVES-BEZERRA, 2020, p. 153)

⁶³ Como observa Beatriz Sarlo (1988, p. 71), se, nos anos vinte, já era admissível que as mulheres escrevessem, por outro lado, elas deveriam escrever como mulheres.

⁶⁴ Alicia Salomone (2004, p. 53-4) observa que a categoria *Literatura Femenina* se apresenta nos comentários da época para designar não apenas uma produção realizada por uma mulher, mas também alude a uma textualidade cujos aspectos são assumidos como se fossem *naturais*, implicando: “la emocionalidad, el sentimentalismo, el enclaustramiento en el propio yo, la enajenación frente al mundo exterior, la transparencia entre vivencia y escritura, la carencia de elaboraciones ideológicas y de creación de lenguajes, la dificultad para articular un discurso propositivo y racional”. Em suma, a distância para com o racional, o mundo político, e a incorporação de traços sentimentais, intimistas etc.

Viver como homem sugere, dessa forma, a recusa daquele destino normativo. Sem apoio, nem cerceada pela família burguesa, reivindica para si tanto uma vivência econômica independente quanto sua liberdade sexual. Apesar da aparentemente contradição, é essa vivência tomada como masculina que dá condições para que Alfonsina Storni aborde o universo da mulher a partir de uma nova perspectiva. Para Beatriz Sarlo (1988), a escritora, ao contrário das contemporâneas das classes altas Norah Lange e Victoria Ocampo, com o conjunto de experiências de uma mulher independente converteu a sexualidade e sensualidade em centros temáticos, elaborando em sua poesia a figura de uma mulher mais “integrada”:

“Traza un perfil cerebral y sensual al mismo tiempo, en una complejización del arquetipo femenino, que supera a la mujer-sabia, la mujer-ángel y la mujer-demonio” (SARLO, 1988, p. 82).

Em seu primeiro livro de poemas, assim, Alfonsina já havia fornecido um olhar singular sobre a mulher. Seja pelo tom de manifesto do poema “Fecundidad”:

¡Mujeres!... La belleza es una forma
Y el óvulo una idea –.
¡Triunfe el óvulo!
(STORNI, 1999, p. 90)

Seja pela reivindicação de sua diferença e potência, assumindo uma certa selvageria feminina no emblemático poema “La Loba” – que lhe custou seu emprego na época como correspondente psicológica (DELGADO, 2010, p. 63) –, no qual podemos ler a clara recusa do discurso patriarcal e a busca por uma linguagem capaz de expressar sua experiência concreta do ser mulher:

Yo soy como la loba. Ando sola y me río
Del rebaño. El sustento me lo gano y es mío
Donde quiera que sea, que yo tengo una mano
Que sabe trabajar y un cerebro que es sano.

La 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.

Yo soy como la loba.
Quebré con el rebaño
Y me fui a la montaña
Fatigada del llano.
(STORNI, 1999, p. x)

Como “animal selvagem”, a poeta busca conquistar seu próprio território. Estende o chamado às outras mulheres para que saiam do estado de submissão e dependência. Por uma série de oposições, entre o eu-loba e as outras-ovelhas, a independência e a dependência, o poema revela um sujeito que, como analisa Alicia Salomone (2005), desafia publicamente a ordem social e: “desborda los límites admitidos para el ‘decir’ y ‘no decir’ de una hablante femenina.” (SALOMONE, 2005, p. 315).

Entretanto, se a crítica de Beatriz Sarlo reconhece seu valor transgressor, por outra parte, ela atualiza o discurso do programa da vanguarda martinfierrista nos anos vinte⁶⁵ em torno da condição social de Alfonsina Storni, considerando-a como uma escritora aquém do novo, e sugere que em sua poesia há uma carência intelectual e estética:

Maestra de provincia, Alfonsina no puede, en estos primeros años, ser otra cosa que una poetisa de mal gusto. Esto le valió un éxito continuado, por una parte, y la desconfianza o el desprecio de la fracción renovadora, por la otra. [...] Es cursi porque no sabe leer ni escribir de otro modo [...] Como fenómeno socio-cultural Alfonsina es eso. No escribe así sólo porque es mujer, sino por su incultura respecto de las tendencias nuevas de la cultura letrada; por su ‘mal’ gusto, si se piensa en las modalidades del gusto que se

⁶⁵ Jorge Luís Borges, por exemplo, em mais de uma ocasião apresentou críticas à Alfonsina Storni nas quais ecoam um preconceito de gênero e classe. Em uma resenha, por exemplo, dedicada à Nydia Lamarque, Borges afirma que ela escreve “sin incurrir ni en las borrosidades ni en la chillonería de comadrita que suele inferirnos la Storni (In: Revista *Proa*, ano 2, n. 14, p. 51). Delfina Muschietti apresentou um estudo comparativo da poesia de Alfonsina Storni e Borges onde diseca esse comentário observando também um preconceito em torno da condição de imigrante da poeta (Borges y Storni: La vanguardia en disputa. In: *Hispanamérica*, Año 32, No. 95, 2003).

imponían en la década de 1920. Su cursilería está inscripta y casi predestinada en sus años de formación y en lugar que ocupa en el campo intelectual aun con el éxito. (SARLO, 1988, p. 78-9)

Como analisa Alves-Bezerra (2020) a posição da crítica é arriscada, uma vez que o seu olhar toma como centro e parâmetro aquilo que ela qualificou como “o novo”, a vanguarda martinfierrista. Por uma parte, é claro que a condição social da escritora, junto a de gênero, foi um obstáculo em sua formação. Alfonsina, inclusive, expôs isso em várias ocasiões. Porém, reduzindo sua obra a uma falta de escolhas e desconhecimento das “novas tendências”, ainda que Sarlo se detenha na obra poética da década de vinte, reverbera em sua crítica a localização de Alfonsina Storni em uma “suerte de subcategoria” (SALOMONE, 2005, p. 50) dentro das correntes modernistas e pós-modernistas.

Nesse sentido, como observa Vicky Unruh (2006, p. 32), é preciso observar a distância etária entre Storni e os integrantes das vanguardas. Sete ou oito anos mais velha que os escritores de Florida e Boedo, ela estava mais próxima dos escritores da *Nosotros* e do grupo *Anaconda* – um grupo bastante heterogêneo que reunia o escritor Horacio Quiroga, a pintora Emilia Bertolé e sua irmã, Cora Bertolé, também pintora, o casal de pintores Ana Weiss e Alberto Rossi, o escritor e editor Samuel Glusberg, a atriz e declamadora Berta Singerman, entre outros. Ademais, é preciso considerar que enquanto os escritores das vanguardas consolidavam suas personas literárias em contraste com a cultura de massas⁶⁶, Storni teria forjado sua persona pública, justamente, nos meios populares – mais um motivo para sua distância e dissonância.

Na perspectiva de Alicia Salomone (2005) as poetisas do Cone Sul do início do século vinte, como Storni, Juana de Ibarbourou e Maria Eugenia Vaz Ferreira, afastadas pela historiografia literária das propostas artísticas das vanguardas, foram tomadas em uníssono,

⁶⁶ Na revista *Martín Fierro*, por exemplo, eram recorrentes avisos como “Si juzga que colaborar en los grandes diarios supone talento, no lea *Martín Fierro*”.

sob a imagem da *poetisa*⁶⁷. O que implicou desconhecer, ou até mesmo apagar, a heterogeneidade e multiplicidade temática e formal da produção dessas escritoras. Essa imagem unificadora, ainda que seja reflexo dos discursos e expectativas da época em relação à literatura de mulheres onde se verifica a hegemonia do verso sobre a prosa e a centralidade de uma temática intimista (MUSCHIETTI, 1989, p. 79), continuou a ecoar de diversos modos. Seja pelo apagamento de outras escritoras que não se dedicaram à poesia, mas à prosa, como Herminia Brumana⁶⁸, seja a invisibilização de produções tomadas como estranhas, que fogem à figura canonizada, como é o caso de Alfonsina Storni.

Como já acudi, é relevante, desse modo, que Alicia Salomone, Graciela Queirolo e Mariela Méndez, as pesquisadoras responsáveis pela primeira edição argentina das crônicas de Alfonsina Storni, publicada em 1998, tenham descoberto os textos em prosa através de uma edição norte-americana⁶⁹, já traduzidos para o inglês. Esse dado faz-nos pensar no peso de uma tradição, dos discursos próprios do cânone nacional que favorecem ou não a construção e manutenção de certos imaginários em torno de seus escritores. Dessa forma, canonizada por atributos considerados femininos (maternidade, amores trágicos, principalmente com a mitificação do seu suicídio; SALOMONE, 2001, p. 04), a redescoberta da prosa de Storni, claramente mais política, produziu na crítica literária um movimento de revisão de sua obra a partir de lugares *outros*, pouco explorados ou subestimados.

⁶⁷ Beatriz Sarlo (1988, p. 71), inclusive, analisando a trajetória de Alfonsina Storni, Norah Lange e Victoria Ocampo afirma que a designação de “poetisa” não poderia ser aplicada às duas últimas, somente à Alfonsina Storni, pois *poetisa* define valores estéticos e sociológicos.

⁶⁸ Herminia Brumana (1897-1954), filha de imigrantes, foi professora e escritora associada aos movimentos de esquerda e anarquistas. Colaborou em diversos veículos associados ao anarquismo (*La Protesta, Nuestra Tribuna, Nervio*) e ao socialismo (*La Vanguardia, Vida Femenina, Claridad*), além de publicar em revistas populares como *La Novela Semanal, El Hogar, Mundo Argentino, La Novela Elegante*, entre outros. Dedicando-se, sobretudo, a narrativa e ao ensaio, ela publicou os livros *Cabeza de mujeres* (1923), *Mosaico* (1929), *La Grúa* (1931), *Cartas a las mujeres argentinas* (1936). E em 1939, após uma viagem à Europa, ela publicou o primeiro estudo sobre Martín Fierro escrito por uma mulher, intitulado *Nuestro Hombre*. Publicou, ademais, o livro de contos intitulado *Me llamo niebla* (1946) e nove peças teatrais. Herminia Brumana e Alfonsina Storni publicaram em muitos locais comuns ligados ao anarquismo e foram correspondentes, como consta no *Fondo Herminia Brumana* preservado pelo *Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas* (CeDInCI). Para mais informações sobre a escritora, sugiro o acesso ao *Diccionario Biográfico de las Izquierdas Latinoamericanas*, um portal colaborativo organizado também pelo CeDInCI.

⁶⁹ Trata-se do livro citado na introdução organizado por Doris Meyer: *Re-Reading the Spanish American Essay. Translations of 19th and 20th Century Women's Essays*, University of Texas Press, Austin, 1995.

Delfina Muschietti (1999), por exemplo, propôs ler a obra poética de Alfonsina por outra genealogia, entendendo-a como representante do que seria uma “outra vanguarda” junto com Oliverio Girondo (1891-1967) e Juan L. Ortiz (1896-1978). Em perspectiva diversa, Gwen Kirkpatrick (1990), colocando em foco a produção jornalística, observou nas crônicas de Alfonsina Storni uma relação com os códigos da cultura de massa que revelam como a escritora esteve atenta aos diferentes discursos e propôs outros tratamentos para temas e formas populares, sobretudo ligados aos folhetins. Seguindo a proposta da crítica norte-americana, de olhar para a ligação da obra de Storni com a modernidade portenha do início do século, Alicia Salomone (2005) analisou que tanto a poesia quanto a prosa se inserem e se relacionam com um contexto de modernidade cultural emergente que possibilitou às mulheres instalarem e legitimarem discursos no campo intelectual que, até então, negava-lhes reconhecimento como sujeitos intelectuais autônomos. Colocando em foco a versatilidade da escrita de Storni, seu contexto e trajetória particular para além dos parâmetros em torno das vanguardas dos anos vinte e do *novo*, essas críticas têm apresentado uma outra face, oposta à da redutora “poetisa de mal-gosto” e perturbando aqueles mitos⁷⁰ que, segundo Tania Diz (2020), acentuaram no imaginário argentino a figura de uma “Alfonsina-Mujer”: “una niña sumisa, siempre víctima sea de su fealdad, de las pasiones, de los tiempos, de las injusticias o de los hombres” (2020, p. 133).

Tais críticas, ademais, têm resgatado novas perspectivas em jornais e revistas da época sobre Alfonsina Storni e sua produção, incentivando-nos a considerar as diferentes intersecções e relações do campo literário e cultural. Nessa esteira, se por um lado observamos os relatos de Giusti, a resenha de Jordán do grupo *Nosotros*, os ecos do discurso dos jovens escritores de *Martín Fierro* pela crítica de Sarlo, por outro, gostaria de acrescentar,

⁷⁰ Segundo Tania Diz (2020, p. 133) os mitos persistentes são: “poetisa del amor, maestra cordial, madre soltera, mujer inteligente pero fea, suicida por penas de amor y, claro, la infaltable imagen del mar que acompaña a este último modelo.”

como contraponto, um relato de Gabriela Mistral publicado no jornal chileno *El Mercurio*, em 1926:

Me habían dicho: “Alfonsina es fea”, y yo esperaba una fisionomía menos grata que la voz que escuchaba por teléfono [...] Y cuando abrí la puerta a Alfonsina me quedé desorientada, y hasta tuve la ingenuidad de la pregunta: “¿Alfonsina?” – “Sí, Alfonsina”, y ella se ríe con una buena risa cordial. [...] Mi Alfonsina de las cartas era egoísta, burlona y alguna vez voluntariamente banal. En mi temor del encuentro había no poco de miedo inconfesado [...] El apuro duró poco [...] Muy atenta a quien está a su lado, con una atención hecha de pura inteligencia, pero que es una forma de afecto. Informada como pocas criaturas de la vida [...] mujer de gran ciudad que ha pasado tocándolo todo e incorporándose. Alfonsina es de los que se conocen tanto por la mente como por la sensibilidad. Esta es nuestra Alfonsina. [...] Es la americana nueva, es decir, la sangre de Europa apacentada debajo de nuestro sol y con el ojo generoso de mirar las generosidades de la pampa; la americana futura, donosa jugadora de tennis, sin la pesadez de la criolla abotagada, e individuo humano espléndido, porque su madre miró el Mediterráneo y ella recibe el Atlántico en su mirada (MISTRAL, 1926)⁷¹

No breve artigo intitulado *Algunos semblantes*, o que está em jogo não é a poesia, este já é assunto resolvido; sobre a poeta não há nada a dizer, na perspectiva de Mistral ela está depois de Leopoldo Lugones e ao lado de Juana de Ibarbourou, a “admirável” (MISTRAL, 1926). Antes, o que se desdobra é a tentativa de capturar a figura de Storni, ressaltando os traços que destoam dos discursos e interpretações dominantes sobre a escritora naquela época. Partindo do discurso patriarcal e sexista de certos contemporâneos⁷², Mistral encena surpresa e desconcerto diante da poeta, revelando uma forma alternativa de ver e representar a figura de Storni.

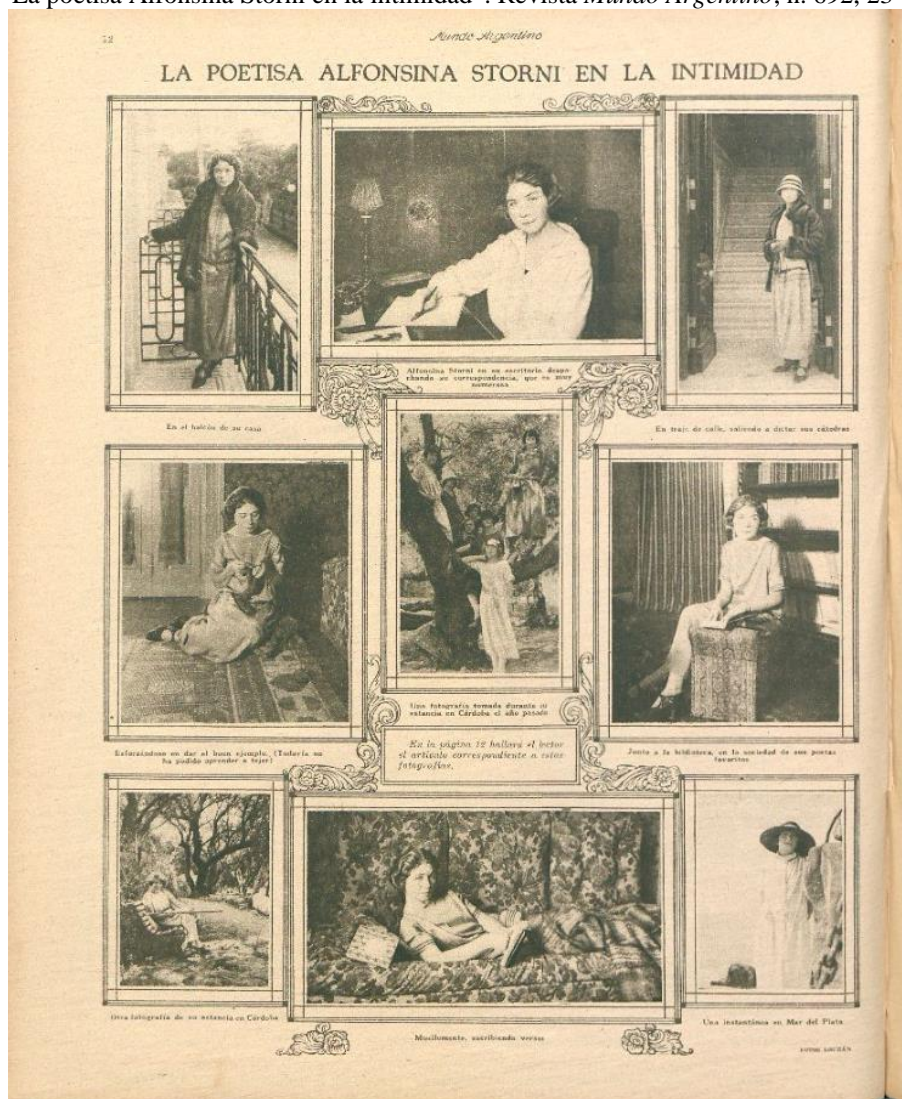
As formas de afeto e pensamento, a inteligência, o conhecimento de mundo, modernidade e agilidade, são alguns dos traços que pelo olhar de Gabriela Mistral permitem compor Alfonsina Storni como a mulher da grande cidade que tudo tocou e incorporou. Tal

⁷¹ *Algunos semblantes: Alfonsina Storni* [manuscrito] / Gabriela Mistral. [4] h. 33 cm. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-136993.html>

⁷² Refiro-me ao mito da *feiura* que recaiu sobre Alfonsina Storni. Segundo Tania Diz (2020, p. 20), a suposta feiura de Storni se relaciona com o imperativo de beleza que a partir das seções e artigos femininos se colocava como uma condição essencial para aparecer em público, sendo que até na crítica literária a beleza foi tomada como um atributo inato da mulher e sua ausência justificaria as angústias que sofreria Alfonsina Storni.

imagem, a nosso ver, reverbera em sua produção de cronista de coluna feminina, na qual a cidade urbana é o principal cenário – ainda que velado em determinados momentos. Como aponta Alicia Salomone (2005), o artigo de Mistral significou em sua recepção crítica um primeiro movimento de revisão das interpretações dominantes tanto em relação à escrita quanto na forma de representar a figura da escritora. A *nova mulher* ou a *mulher urbana*, são imagens que nos interessam pois tanto reverberam em suas crônicas quanto são reflexos que se entrecruzam na construção da figura da *poetisa* Alfonsina em algumas revistas populares, ligadas a cultura de massa.

Figura 1.3. – “La poetisa Alfonsina Storni en la intimidad”. Revista *Mundo Argentino*, n. 692, 23-04-1924



Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano.

De toda forma, o apagamento das crônicas e a redução da figura autoral podem ser compreendidas sob um duplo movimento: primeiro, naquilo que se refere à marginalidade da produção intelectual das mulheres latino-americanas. Alicia Salomone (1996) assinala, nesse sentido, a dupla condição subalterna da mulher escritora no corpus literário latino-americano:

De hecho como señala Adriana Valdés, si nos remitimos al ámbito de la cultura tradicional, al *ejercicio de la letra* por parte del *elenco intelectual dirigente*, tomando las expresiones de Ángel Rama, en *La ciudad letrada*, la presencia de mujeres se ha dado en situación incómoda. Incluso las mujeres más destacadas de las letras latinoamericanas han debido ponerse *en su lugar* – que es el de un inferior – al tomar la palabra escrita. Los conceptos de Valdés remiten al problema de la subalternidad, que también es abordado por Eliana Ortega, cuando afirma la necesidad de entender la *situación de marginalidad* de las mujeres en la cultura letrada latinoamericana; posición que surge de estar ubicadas en la periferia del poder y de las instituciones que detentan el poder. Ello las remite a una *experiencia de borde* (no del todo dentro), que les permite ver desde fuera y desde adentro simultáneamente. (SALOMONE, 1996, p. 147)

A história literária, então, acaba por desconsiderar os diferentes recursos retóricos, os mecanismos de defesa, os gêneros híbridos e espaços de publicações, por quais as mulheres tiveram que optar para se formarem enquanto intelectuais e escritoras em determinados contextos e épocas. Se as produções poéticas das mulheres do início do século vinte receberam certo destaque no cânone literário e no discurso público, por outro lado, os textos em prosa – ensaios, crônicas, artigos, contos – em sua maioria, publicados em espaços da imprensa e da cultura de massa, foram negligenciados, tomados como *menores*. Nesse sentido, o desconhecimento das crônicas de Alfonsina Storni, seu apagamento como escritora profissional, conflui justamente com a forma como ela escolheu manejar sua figura autoral frente a essa *experiência de margem/borde*, pois o espaço onde produziu a maior parte desses textos, além de serem direcionados aos jornais e revistas, impôs aquela “má-localização” da mulher escritora.

Ao fim da década de vinte, com transformações significativas no cenário portenho⁷³, Alfonsina, já em uma condição social mais confortável, foi cada vez mais reconhecida e tomada como uma espécie de símbolo da nova mulher: aquela pertencente às camadas mais baixas, imigrantes e trabalhadoras, que conseguiu ascender socialmente⁷⁴.

Figura 1.4. – Entrevista "De fabricante de gorras a poetisa". Revista *El Hogar*, n. 971, 25-05-1928.

De fabricante de gorras a poetisa
Alfonsina Storni cuenta los entretenes de su vida

Por
LUIS POZZO ARDIZZI

ARTISTA
AQUELLA mujercita, llena de aspiraciones, no podía contentarse en a fabricar gorras. Y un día resolvió ingresar en la escuela de José Tallavá, que se encontraba situado en Rosario.

Duero a poco, haciendo los papeles de crítica que al ir se fortalecían, comenzó a dictar. Habilitándose en materia de caracterización, la primera obra debió ser llamada "Alfonsina" para el teatro de farsa. "Los Maestros" de Sábido, "Los Expositores" de Díaz, "La Loca de la Casa" de Pérez Galdós y otros obras de importancia.

La vida convencional de la esposa, vida feliz y tranquila, que destruyó por la realidad, y Alfonsina comprendió que aquello "no era su mundo". Ella había nacido para algo. Era necesaria leerle los ojos y ver.

— ¡Qué el teatro — maravillosa — porque me me agradaba la vida de otros habitantes. Los artistas son muy interesantes vida desde afuera, pero adentro son tan humanos — como el resto de los hombres.

ORIENTACION
A pesar de mi misma edad — agrega la poetisa — comprendí que momentáneamente debía apartarme del teatro y la literatura para dedicarme al mundo del estudio. Con una stornosa pude ingresar y comenzar los estudios en la Escuela Normal, y a fuerza de perseverancia, a los diez y nueve años fui admitida.

(Continúa en la pág. 72)

Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano.

⁷³ As mulheres argentinas, por exemplo, conquistam seus direitos civis em 1926. Ademais, a incorporação crescente dos novos fenômenos culturais, como o cinema, a massiva difusão dos *magazines* e novelas semanais ou o acelerado consumo de itens da moda, produziram novas inquietações e mudanças nos costumes sociais. Como veremos, as crônicas de Alfonsina Storni captam, no fim da década de dez, a emergência desses fenômenos e sua relação com a sociabilidade feminina.

⁷⁴ Para Gwen Kirkpatrick (1990, p. 110), a história de Alfonsina ilustra, dramaticamente, a ascensão de uma nova classe de mulheres profissionais ativistas: imigrantes, em geral, que foram afetadas pelos crescentes movimentos feministas e trabalhistas. Essas mulheres, assim, entraram na esfera pública por meio da sala de aula, do jornalismo ou com a organização comunitária. Claro que a trajetória de Alfonsina, com seu reconhecimento precoce e apelo popular, foi um caso atípico, porém a crítica sustenta que Storni exemplifica, de muitas formas, as lutas e conquistas de uma nova classe de mulheres.

As revistas populares passaram a refletir sua imagem a partir de uma teia de significados em torno da mulher e da modernidade: opiniões sobre o cinema⁷⁵; artigos que traçavam sua trajetória de ascensão social, *de fabricante de gorras a poetisa*, apresentando-a como uma mulher moderna e tratando de sua origem, temperamento, trabalhos realizados⁷⁶. Em suma, investiam na apresentação de um percurso de relativo sucesso, de alguém que *conquistou Buenos Aires* (Figura 1.4.). Ou construíram determinado universo íntimo da *poetisa* com fotografias de uma mulher ocupada – seja respondendo cartas, viajando ou escrevendo – urbana e culta (Figura 1. 3.). Entretanto, podemos observar que nas revistas *El Hogar* e *Mundo Argentino*, a figura de Alfonsina Storni não deixava de representar algo disruptivo em relação à feminilidade hegemônica. Na primeira, por exemplo, introduz-se Alfonsina do seguinte modo:

¿Quién es esa persona delgada, de escasa estatura, con ojos rasgados y cabellera gris? – Es un hombre que... ha tenido la desgracia de nacer... mujer...: es Alfonsina Storni. (In: *El Hogar*, n. 971, 25 de maio de 1928)

Já na segunda revista, a foto em que a poeta exerce uma atividade tipicamente associada às mulheres, a costura, é acompanhada da legenda: “Esforzándose en dar el buen ejemplo (todavía no ha podido aprender a tejer)” (In: *Mundo Argentino*, n.692, 23 de abril de 1924). Essas publicações, desse modo, apresentam imagens e discursos cruzados, entre o feminino e o masculino, e permitem-nos ver as tensões discursivas que atravessaram a trajetória de Alfonsina Storni nesse contexto específico.

Alfonsina Storni, em paralelo ao seu percurso literário, se torna cronista de colunas femininas: o que significaria para a poeta assumir esse lugar menor e supérfluo? Direcionada a um público – a mulher doméstica, de classe média e submissa – que Alfonsina procurou se

⁷⁵ In: Revista *Atlántida*, *Lo que se opina sobre el cine: conversando con Alfonsina Storni*, n. 508, 25-01-1928.

⁷⁶ Os tópicos da matéria de *El Hogar* são: “Alfonsina y su familia”, “Obrera en Rosario”, “Primeros trabajos”, “Artista”, “Orientación”, “La conquista de Buenos Aires”, “Tiempos mejores”, “Temperamento”, “Deseo de superarse” e “Deducción”.

desassociar constantemente? Suas crônicas assinadas como Tao Lao, embora publicadas no jornal *La Nación* entre 1920-1, circularam em outras revistas anos depois e a escritora é citada e reconhecida por esse trabalho. A crônica *Tijereteo*, por exemplo, publicada em 1921 no jornal *La Nación*, sob o pseudônimo, reaparece na revista *Fray Mochó* em 1924, mas assinada com seu nome próprio.

Por outra parte, uma revista associada ao movimento futurista que teve uma única edição publicada em Buenos Aires em 1924, a *Rovente Futurista*⁷⁷, apresentou um artigo sobre Alfonsina Storni e destacava que, apesar de não fazer parte do movimento de vanguarda, sua escrita era rica em uma originalidade ousada. Nesse pequeno artigo anônimo, publicado em italiano, Alfonsina é apresentada como poeta e “autora de várias colunas literárias brilhantes” (tradução minha). E insere entre parênteses a informação de que Alfonsina é o “Tao Lao de La Nación”. Curiosamente, tal informação funciona para amparar o argumento de que ela não escreve palavras em liberdade⁷⁸, destacando isso como um tema de sua poesia e o temperamento rebelde e inquieto como força de sua escrita. Isso indica, precisamente que Tao Lao, esse pseudônimo que ela escolhe para assinar num dos maiores jornais de Buenos Aires, era uma face não totalmente desconhecida e faz-nos questionar o uso desse nome como apenas um mecanismo para burlar as restrições que uma emissora feminina enfrentava, como analisou Alicia Salomone (2005).

Esses dados são inquietantes ao sugerirem certa repercussão de Storni como cronista no meio literário de sua época, e por consequência, a ruptura para com o espaço restrito da coluna feminina, inclusive em termos de alcance do público leitor. Para construir Tao Lao, acredito que a trajetória anterior, na revista *La Nota*, tenha sido uma pedra fundamental para apreender as bases da coluna feminina no contraponto dos suportes. Considerando esse

⁷⁷ Segundo o Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) esse foi o único número da revista publicada em Buenos Aires, dirigido por Pietro Illari, poeta futurista que emigrou para a Argentina em 1924 e se vinculou aos jovens da Martín Fierro.

⁷⁸ Cito: “Chissá che la Storni (il Tao-Lao della Nación) non si ponga a scrivere anche parole in libertà”; In: *Rovente Futurista*, serie III, año II, nº 1, noviembre de 1924.

cenário de reconhecimento dissonante, a trajetória da poeta frente a condição social e de gênero, interessa, portanto, observar os desdobramentos de sua produção nas colunas femininas. Entendendo como esses espaços também influenciaram uma construção consciente do seu sujeito literário a partir e contra aquela teia de significados, utilizando-se da ambiguidade como estratégia. Ambiguidade que reverbera não apenas na condição da mulher escritora, na figura da *poetisa*, mas também na constituição dos espaços discursivos destinados às *coisas de mulheres*.

1.3. Colunas femininas: espaço restrito, espaço possível

Charlas femeninas, Conversación entre ellas, Femeninas, La señora Misterio...
Todas esas respetables secciones se ofrecen a la amiga recomendada, que no se sabe dónde ubicar. Emir ‘protesto’ la cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando espero a mi novio y yo misma quiero preparar cosas exquisitas.

Alfonsina Storni, “Feminidades”, 1919

Como vimos, em sua primeira crônica para a seção *Feminidades* da revista *La Nota* Alfonsina Storni dá a ver alguns traços que delimitam a *coluna feminina*. Como sugere no trecho acima, trata-se de um espaço no qual uma enunciativa feminina⁷⁹ se dirige as outras mulheres para oferecer conselhos domésticos, dicas de beleza ou moda, receitas culinárias, truques para agradar filhos e marido. Tal espaço, assim, buscaria replicar nas revistas e jornais, a sociabilização em torno da feminilidade: mulheres conversando com outras mulheres; mães que direcionam suas filhas-leitoras; professoras que ensinam a etiqueta feminina para comportarem-se no lar ou percorrerem os espaços públicos.

Nas primeiras décadas do século vinte, a imprensa e o mercado editorial portenho procuraram se orientar a segmentos cada vez mais diferenciados (SALOMONE, 2005, p. 292) e as *colunas, páginas e seções femininas* se tornaram cada vez mais presentes nas revistas e jornais. Em 1907 a revista *P.B.T.*, por exemplo, destinava seções para “la niña y la mujer”

⁷⁹ Como observa Tania Diz (2020, p. 57): “En las columnas, a diferencia de los artículos sueltos, se construía claramente la enunciativa y la lectora en términos femeninos”.

com dicas de bordado ou pinturas de objetos. Já a revista *Fray Mocho*, em 1918, dedicava suas últimas páginas às “dueñas de casa”, mesclando conselhos de moda, receitas culinárias, dicas sobre a casa e fotos de mulheres da alta sociedade. Por outra parte, a revista *Mundo Argentino*, na qual Alfonsina foi também colaboradora⁸⁰, a coluna *Charla Femenina* – citada na crônica “Feminidades” – dividia a página com diversos anúncios, em sua maioria direcionados às mulheres, e com poemas de escritores e escritoras locais:

Figura 1.5 – Seção Charla Femenina de *Mundo Argentino*. n. 397, 14-08-1918.

The image shows a page from the magazine 'Mundo Argentino', issue 397, dated August 14, 1918. The main section is 'Charla Femenina' (Women's Chat), which includes a long article and several poems. The article discusses various topics related to women's lives and social norms. The poems are titled 'Letanía del viejo amor', 'Dúptico sentimental', and 'Senil'. There are also advertisements for Philips lamps and shoes, with an illustration of a woman sitting at a desk. The page is densely packed with text and small graphics.

Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano.

⁸⁰ Alfonsina Storni publicava na revista desde 1916 e é interessante observar o trânsito que realiza entre a prosa e a poesia já nesse momento, publicando poemas em prosa, forma que ela adotará no livro *Poemas de Amor* (1926) e em diversas publicações em revistas e jornais.

Tais revistas procuravam cada vez mais atingir as mulheres e, sobretudo, reforçar determinado imaginário sobre os papéis de gênero. Como discute Graciela Queirolo (2007, p. 104), com o processo de modernização instalou-se na sociedade portenha a “ideologia da domesticidade” ou a “doutrina das esferas separadas” que destinava papéis e identidades específicas às mulheres e aos homens, sendo que:

las mujeres fueron instaladas en el mundo privado como esposas y madres, responsables del trabajo doméstico, y aquéllas que abandonaban sus hogares se tornaron moralmente sospechosas. (QUEIROLO, 2007, p. 104)

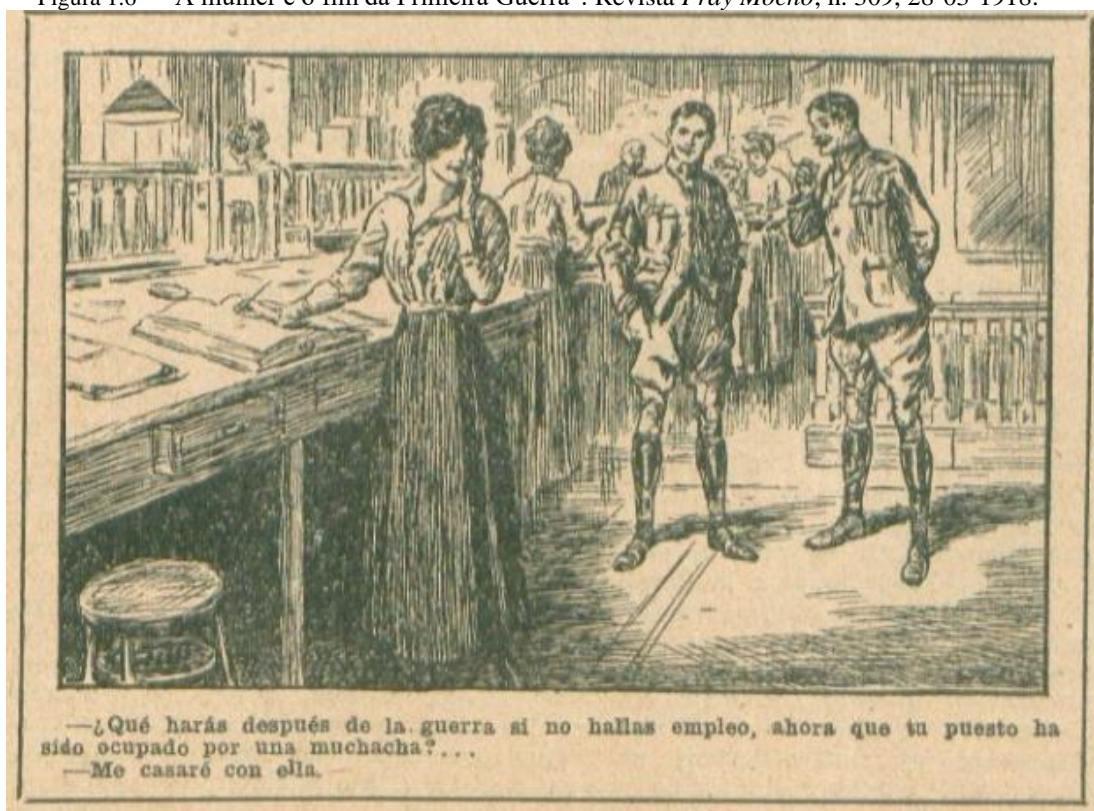
Nesse sentido, as colunas femininas foram uma das formas de expressão dessa ideologia que se apresentava nas diferentes esferas sociais: no sistema legal, na medicina, na política, na literatura e na imprensa. Tania Diz (2014; 2020), lendo o mesmo contexto, destaca como o desenvolvimento da imprensa e a emergência da nova figura da leitora, fruto das políticas alfabetizadoras do fim do século 19, fomentaram o fenômeno de uma *escritura para mujeres*, criando a confluência perfeita para reforçar essa ideologia e o arquétipo da mulher doméstica:

o sea aquella que construye su subjetividad a partir de la identificación con el matrimonio, la maternidad y el hogar; excluyendo de su universo de acción el trabajo asalariado, la política, el arte, la ciencia. (DIZ, 2020, p. 29)

Entretanto, em vista da influência europeia, com notícias sobre o feminismo e sobre a Primeira Guerra Mundial, do processo de modernização e da chegada massiva de imigrantes, houve também uma incorporação ativa da mulher na sociedade enquanto *trabalhadora* e *consumidora* (MÉNDEZ, 2017, p. 124). Essa nova figura social (MUSCHIETTI, 1989), a mulher no espaço público, apresentou-se como uma ameaça ao arquétipo da mulher doméstica, provocando “una tremenda ansiedad que aparecía reflejada en los discursos religiosos, médicos, científicos y publicitarios” (MUSCHIETTI, 1989, p. 125). Nesse sentido,

no final da década de 1910 e início dos anos 1920, os discursos visavam sustentar os papéis de gênero e a hegemonia masculina, delineando a figura da mulher moderna. Esse arquétipo combinava os fundamentos da ideologia da domesticidade com os da sociedade de consumo. Nas colunas femininas, assim, predominava a imagem de um sujeito feminino passivo, materno, consumista e obediente (DIZ, 2020, p. 36).

Figura 1.6 – “A mulher e o fim da Primeira Guerra”. Revista *Fray Mocho*, n. 309, 28-03-1918.



“- ¿Qué harás después de la guerra si no hallas empleo, ahora que tu puesto ha sido ocupado por una muchacha? – Me casaré con ella”

Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano.

Nesse período, assim, observa-se a centralidade dessa figura feminina em meio a uma disputa discursiva nas diferentes esferas sociais e culturais. Até mesmo a revista literária *Nosotros*, após realizar uma enquete com a pergunta “¿Es más culta la mujer que el hombre en nuestra sociedad?”⁸¹, publicou no ano de 1913 a seção *Crónica Femenina* – em quatro

⁸¹ Trata-se da primeira enquete realizada pela revista *Nosotros*, em 1912. Como observa Tania Diz (2020), a enquete se dirigia a “todos los que desearan comentar sus opiniones”, entretanto, “este ‘todos’ se limitaba a ciertos lectores, en particular varones, y no al público en general”.

partes – em que Fanny Pouchan⁸² procurava apresentar um panorama sobre a vida das *mujeres-niñas* (DIZ, 2020, p. 44). Em sua primeira crônica, por exemplo, intitulada “Niñas de hoy”, ela analisa as “graciosas figuras femeninas que se ven desfilar por la calle” (POUCHAN, Fanny. In: *Nosotros*, ano VII, n. 45, 1913). É interessante, ademais, observar o modo como a revista apresenta essa nova seção e colunista:

Esta sección, *Crónica Femenina*, que inauguramos en el presente número, exige un breve comentario. Hemos dicho que nuestro propósito era el de hacer de *Nosotros* un fiel reflejo de la vida espiritual del país, en todas sus manifestaciones. Una de ellas es, ciertamente, la sociabilidad. Por tal razón, a fin de un eco de ella llegara hasta estas páginas, hemos abierto la encuesta que el lector conoce; con el mismo objeto creamos ahora la presente sección. Una niña, gentilísima, la señorita Fanny Pouchan, ha aceptado el delicado cargo de dirigirla. Espíritu cultivado y sutil, tratará en ella con toda libertad de cuanto tiene atingencia con la vida intelectual, moral y – ¿por qué no? – material, de la mujer argentina. Un espécimen de lo que serán tales crónicas es la que aquí publicamos. Cuatro siluetas de jóvenes de nuestra sociedad, dibujadas con fina firmeza, cuatro minuciosos análisis de otras tantas almitas femeninas, hechos con mano a la vez amorosa y cruel. La página es personalísima y digna de ser leída. (N. D. In: *Nosotros*, ano VII, n. 45, janeiro de 1913)

Note-se, primeiro, como uma seção feminina era algo estranho e distante do universo literário, geralmente presente nas *magazines* destinadas as camadas médias e populares, o que implicou uma justificativa aos leitores da *Nosotros*. Para ser um *fiel reflexo* da vida portenha, a revista literária abria-se com diferentes vertentes, seja pela enquete ou pela seção, para explorar a nova sociabilidade em vista da mulher que começava a transitar pela cidade, para trabalhar ou consumir. Por outra parte, a colunista é apresentada como uma *niña* que escreveria sobre outras *niñas*, colocando em cena a infantilização da mulher. A voz de Fanny, nesse sentido, é autorizada pela mediação da nota editorial que, ao mesmo tempo, estabelece os limites de seu repertório. Como observa Tania Diz (2020), na infantilização da colunista e

⁸² Fanny Pouchan foi uma das poucas mulheres a responder a primeira enquete na revista *Nosotros*. Dois números depois, ela assume a seção *Crónicas Femeninas* e publicou ao longo de quatro edições os seguintes textos: “Niñas de hoy”, em janeiro de 1913 (ano VII, n. 45); “Las mujeres y la vida”, em abril de 1913 (ano VII, n. 48); a crônica em formato epistolar intitulada “Inés”, em setembro de 1913 (ano VII, n. 53); e por fim, “Del diario de mi amiga”, em dezembro de 1913 (ano VII, n. 53). Para uma análise mais detalhada das crônicas de Pouchan ver o estudo de Tania Diz (2020), *Alfonsina periodista: ironía y sexualidad en la prensa argentina*.

do objeto de sua observação, ecoam tanto a situação política das mulheres, que não possuíam direitos civis nem políticos, quanto o discurso que procurava minimizar as várias mulheres que estavam lutando para se inserir nessa esfera, como Julieta Lanteri e Alicia Moreau.

Para Francine Masiello, as mulheres foram tomadas como uma ameaça ao projeto de nação e nas primeiras décadas do século vinte, elas foram vistas como um *exceso*, representando: “un tipo de modernidad saturadora que desborda todas las fronteras y límites y que se niega a cualquier contención” (MASSIELO apud MÉNDEZ, 2017, p. 126). Nesse sentido, as colunas femininas funcionavam como um meio para conter esse novo sujeito social, conciliando-o com as bases tradicionais e ao que seria sua função social, como esposa e mãe.

Bontempo e Queirolo (2012), lendo o mesmo contexto, analisam como as representações da *chica moderna*, sujeito urbano que emergiu em diferentes metrópoles no fim da Primeira Guerra Mundial, também foram incentivadas pelo desenvolvimento das indústrias da moda e cosmética, pela publicidade e pelo cinema hollywoodiano⁸³ que passaram a valorizar um corpo esbelto e produzido. Da *chica moderna* advém a figura da *mujer moderna* – mais centrada e madura, uma vez alcançado os papéis de esposa, mãe e consumidora – “que se arreglaba y maquillaba sin cuestionamientos mientras que preparaba postres y comidas para su familia” (2012, p. 73). O corpo da mulher, um corpo docilizado e subserviente, estava sujeito a uma dupla mensagem, estimulado tanto ao consumo quanto ao casamento, contribuindo a “preservar así el modelo de familia heteronormativa” (MÉNDEZ, 2017, p. 125). As mulheres, então, não deveriam economizar em sua produção, maquiando-se e vestindo-se com a última moda, para conseguir e manter um marido; o que não deixava de representar, em certas camadas, uma ascensão social. As colunas femininas, portanto, surgiam como espaço de difusão desses discursos e representações.

⁸³ Tanto a publicidade quanto o cinema difundiram, pela primeira vez, em grande escala imagens sobre um tipo feminino ideal, prometendo que: “mediante el uso de productos y la adquisición de nuevas habilidades, todas las mujeres, y no sólo algunas, podían ser bellas” (BONTEMPO e QUEIROLO, 2012, p. 55).

Sustentava-se, de tal modo, a condição do sujeito feminino como “emblema de la cultura de clase media, necesario para los mercados del consumo y para consolidación de las ideologías sexuales” (MASIELLO apud MÉNDEZ, 2017, p. 169). Entretanto, a realidade social da maioria das leitoras portenhas não correspondia ao “bom vestir, bom viver e bom sentir” (MÉNDEZ apud BUITONI, 2017, p. 16) das páginas femininas. Como observa Catalina Olea (2016, p. 87), os fenômenos da sociedade de consumo, como a moda ou a própria coluna feminina, veiculam valores próprios da modernidade capitalista – a democratização, o individualismo, o progresso – que não se realizam no dia a dia de todos os sujeitos, mas que estão presentes no imaginário coletivo, sobretudo, enquanto desejo.

Nesse sentido, na constituição da *escritura para mujeres* nos espaços da imprensa, podemos notar algo muito próximo daquele modelo de felicidade moderado observado por Beatriz Sarlo (2004) nas narrativas de folhetim, a *literatura de barrio*, que se apoiava em duas convicções:

Que existe, en primer lugar, una felicidad al alcance de la mano, anclada en el desenlace del matrimonio y la familia; que, en segundo lugar, el mundo no necesariamente debe ser cambiado para que los hombres y las mujeres sean felices. (SARLO, 2004, p. 22)

Com modulações, podemos pensar a coluna feminina por essa ótica, isto é, com conselhos milagrosos em torno da saúde e da beleza ou sobre a corrida matrimonial, elas vendiam uma felicidade fácil, ancorada na vida privada. Bontempo e Queirolo (2012), por exemplo, destacam alguns textos de Dorothy Dix⁸⁴ na revista *Para Ti*, destinada às mulheres, onde ela sustenta enfaticamente esse horizonte normativo:

⁸⁴ Bontempo e Queirolo (2012) analisam que entre 1920 e 1950, *Para Ti* publicou inúmeros artigos assinados por Dorothy Dix, pseudônimo de Elizabeth Meriwether Gilmer (1888-1951). Segundo as críticas, a revista, provavelmente, adquiriu as colunas de Dorothy em agências de notícias que distribuía materiais de veículos europeus e norte-americanos. Seu sucesso foi tanto que as colunas de Dorothy Dix apareceram em mais de 280 jornais e revistas (BONTEMPO e QUEIROLO, 2012, p. 53)

el principal objeto de la vida de la mujer es el matrimonio. Así lo ordenó la naturaleza, y por más que tenga otras cosas una mujer, si no tiene marido no satisface su más grande ambición en la vida (DIX apud BONTEMPO; QUEIROLO, 2012, p. 55)

Também, na coluna *Charlas Femeninas*, da revista *Mundo Argentino*, podemos observar discursos similares que procuravam ressaltar a dupla missão de esposa e mãe como algo *natural* às mulheres, sendo que inclusive uma de suas principais colunistas, a escritora Carmen S. Pandofilini, foi reconhecida como uma “matrona patricia” de sabedoria maternal⁸⁵, dedicada ao cuidado do lar de todos os portenhos por meio de seus textos. Como analisa Dulcilia Schroeder Buitoni (2009, p. 200) na imprensa feminina, a mulher, tanto a leitora e autora quanto aquela que está representada, está “metaforicamente e metonimicamente” ligada aos seus papéis sociais básicos: dona de casa, esposa, mãe. Assim, essas colunas, direcionadas a sustentar um discurso rigidamente normativo, esquivam “la urgencia y el apremio del discurso periodístico al girar repetidamente en torno a los mismos temas a través de enunciados intensamente prescriptivos” (MÉNDEZ, 2017, p. 30).

Mariela Méndez (2017), pela esteira de Buitoni (1981), destaca como as seções femininas funcionam como “termômetro dos costumes da época”, permitindo observar as mudanças dos comportamentos, atitudes e demandas em torno das sexualidades e dos gêneros. Analisando o seu trabalho sobre a imprensa brasileira da década de 80 frente aos discursos atuais, Buitoni (2014) observa:

Iniciava meu livro *Mulher de Papel* sobre a imprensa feminina em 1981, com as frases: “Segundo sexo. Segunda imprensa. Secundário, secundária. Sempre um segundo lugar: subalterno, dependente, complementar. Ou supérfluo”. Continua a ser uma segunda imprensa, mas uma imprensa que rende muito em termos publicitários e de durabilidade, pois uma edição pode permanecer por alguns anos em salas de espera de consultórios, clínicas de estética, cabeleireiros – ou em coleções particulares. (BUITONI, 2014, p. 38)

⁸⁵ In: *Fray Mocho*, n. 868, 11 de dezembro de 1928.

A meu ver, podemos pensar as colunas femininas portenhas do fim da década de dez e começo de vinte como um *gérmen* das nossas inúmeras revistas (além de blogs, portais etc.) direcionados à mulher – *Marie Claire, Claudia, TPM, Elle, Claudia, Glamour, Para Ti*, entre outras – isto é, como essa *segunda imprensa* que se descobrirá extremamente rentável. A revista brasileira *Claudia*, por exemplo, em 1961 nasceu com a proposta de ser a “revista amiga” cujo objetivo “é ajudar cada uma das nossas leitoras a viver melhor e se realizar plenamente em todos os sentidos”⁸⁶. Apesar da distância e diferentes contextos, relembremos a descrição de Alfonsina Storni da coluna feminina como um espaço para *a amiga que não sabe onde se localizar*. Se os tempos são outros, os discursos patriarcais e capitalista apenas redirecionam os sinais; é o que demonstra Buitoni com o paralelo entre o espartilho do século vinte e o silicone do século vinte um:

A luta contra o espartilho de 1900 transformou-se em submissão à tecnologia de modelagem do corpo. O espartilho podia ser retirado a qualquer hora; o silicone não. Apesar de todas as conquistas das mulheres ocidentais, quase todas as revistas ainda continuam as mesmas. (BUITONI, 2014, p. 43)

Vale lembrar que no início do século vinte, a publicidade e o cinema difundiram, pela primeira vez, em grande escala imagens do corpo feminino, sendo catalizadores na construção dos papéis femininos e universalização dos estereótipos. Nesse sentido, a pesquisadora brasileira analisa que a imprensa continua a se articular em torno de alguns papéis utilizando-se de um discurso opinativo, normativo e didático que apresenta uma mulher genérica: “sem tempo, espaço, sem classe [...] pasteurizada e universalizada em nome do consumo” (BUITONI, 2014, p. 38). Para João Alexandre Barbosa, ocorre que a imprensa não apenas representa a mulher que a sociedade dirigida por homens espera, mas a transforma em símbolo de expressão normativa:

⁸⁶ *Claudia: 50 anos de conquistas da mulher brasileira em edição especial*. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/sua-vida/claudia-50-anos-de-conquistas-da-mulher-brasileira-em-edicao-especial/>

Não apenas uma imagem: uma imagem reflexa que termina sendo o reflexo de uma imagem. A representação, desse modo, impõe-se como símbolo e extrai sua força do fato que tal símbolo deve obedecer estritamente ao que se quer representado [...] entre a existência real da mulher e a sua representação (por escrito ou visual), o homem interpõe-se como espelho em que a mulher é refletida segundo as conveniências da sociedade. (BARBOSA apud BUITONI, 2014, p. 38)

A representação com força de símbolo normativo, na explicação do crítico, pode ser associada ao conceito de *tecnologia de gênero* de Teresa de Lauretis que, como observamos na primeira parte do capítulo, engendram a representação do *feminino* como uma qualidade inerente, uma propriedade da mulher. Nas seções do período sobre o qual nos debruçamos, assim, vê-se precisamente o investimento na representação da “mulher como essência universalizada” (FIGUEREIDO, 2020, p. 52) a partir da visão essencialista sobre a diferença sexual que sustenta identidade fixas e padrões de comportamento excludentes e complementares para homens e mulheres. Buitoni chama-nos atenção, ainda, para a metáfora do espelho, tão recorrente nos estudos sobre a mulher, que ecoa também no prólogo do estudo realizado pelas argentinas Mariana Iturriza e Myriam Pelazas sobre a mulher na imprensa argentina de 1920 a 1930:

a mulher é um conjunto, ou melhor, um sistema de relações: filha de alguém, mulher de alguém, irmã de alguém, mãe de alguém, quem é? As mulheres são nada mais que ser para outros, ficções, dações, construções que começam ou terminam nos espelhos (ITURRIZA e PELAZAS apud BUITONI, 2014, p. 39)

Notemos as semelhanças entre as descrições das pesquisadoras sobre essa mulher universalizada, pasteurizada e subalterna, sempre em relação e dependente do homem: filhas, irmãs, esposas, mães. Essa representação da mulher como um sistema de relações aparecerá

em diversas crônicas de Alfonsina Storni. Na crônica “Una naranja”, publicada no jornal *La Nación* em 17 de julho de 1921 – uma das poucas assinadas com seu nome⁸⁷ –, por exemplo:

En casa del escultor se realizaban frecuentemente reuniones interesantes. Concurrían médicos, literatos, pintores y gentes de buen gusto amantes del arte. No escaseaba las señoras: esposas, hijas y hermanas de los concurrentes. (STORNI, 2014, p. 177)

Alfonsina utiliza como matéria para suas crônicas a própria representação oferecida pelo discurso hegemônico, mas subverte-o pela forma e montagem. O paralelismo entre os homens descritos por suas profissões e as mulheres por suas relações produz o efeito irônico e cômico, dando a ver o olhar crítico com o qual representava a sociedade portenha.

Relembro que a metáfora do espelho também é empregada por Alfonsina Storni em sua primeira crônica para a revista *La Nota*, citada: um espelho de mão onde nota que seu rosto está *sem modificações*. Tal marcação, a partir da discussão crítica, parece-me significativa ao sugerir, justamente, uma imagem que não se afeta pelo meio no qual representa a si própria.

Após o percurso de leitura interrompido pelo diálogo com o editor da revista *La Nota*, as múltiplas expressões suscitadas pelo convite, procurar seu reflexo e encontrá-lo sem modificações, são movimentos que dão a ver a performance da poeta na coluna feminina que estabelece sua distância, para não se afetar completamente pelo meio de produção. São estratégias, portanto, que asseguram o cruzamento das fronteiras, entre a poeta e a cronista da coluna feminina.

Pensando o lugar da mulher portenha no início do século, como vimos pelo discurso de José Coria em *La Nota* onde advoga pelo fim das escritoras, ou pelo artigo de Norberto Lavagnino em *Claridad* sobre as *lite-ratas*, as colunas femininas não deixaram de representar

⁸⁷ Na coluna *Bocetos Femeninos*, no jornal *La Nación*, Alfonsina Storni não utiliza o pseudônimo Tao Lao em, ao menos, três publicações: “La Madre”, de 11 de julho de 1920; “Una tragedia de reyes”, em 9 de janeiro de 1921; e “Una naranja”, 17 de julho de 1921.

uma nova oportunidade profissional a algumas mulheres. Sendo também um espaço público onde elas poderiam expor temas e questões que tocavam diretamente suas vidas sociais e políticas. A ambiguidade, nesse sentido, parece ser uma característica intrínseca desses espaços que colocam em foco a mulher. Segundo Buitoni:

Se as revistas femininas trouxeram problemas reais nos anos 1990 – no bojo de práticas não só informativas, mas também de mobilização –, por outro lado continuavam a fazer direcionamentos cerceadores em questões de beleza. São as ambiguidades da imprensa feminina: ela foi um instrumento de democratização da moda, trouxe informações sobre sexo, contribuiu para a revolução sexual e todavia sugere a colocação de próteses como uma grande conquista de beleza e de identidade. (BUITONI, 2014, p. 41)

Com as mudanças do século vinte, as revistas e páginas femininas foram centrais para pôr em cena muitos aspectos da vida da mulher, introduzindo cada vez mais assuntos políticos e temas feministas, como a liberdade sexual. Entretanto, sem deixar de lado o seu teor normativo e cerceador, difundindo determinada feminilidade em prol do patriarcado e da sociedade de consumo, a ambiguidade se tornaria uma característica intrínseca dessa imprensa. Tal análise da crítica brasileira é pertinente para o período no qual nos centramos, pois revistas como *Para Ti* e *El Hogar* já anunciavam em seu interior a amálgama de temas e imagens em torno da mulher que respondiam a setores diversos. Em poucas páginas, na revista *El Hogar*, por exemplo, encontramos imagens de noivas e atrizes, fotografias de uma manifestação feminista inglesa, caracterizada como pacífica, e notícias sobre os congressos e grupos feministas estrangeiros.

Figura 1.7 – “Las actrices bonitas” e “El feminismo en acción”, Revista El Hogar, n. 879, 20-08-1926.



Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano.

Os eventos em países europeus, a moda francesa, o cinema norte-americano, os símbolos de uma modernidade que a sociedade argentina desejava importar, eram recorrentes nas seções e revistas, sendo um horizonte que nutria a figura da *mulher moderna*. A exposição de atrizes hollywoodianas junto aos movimentos feministas, por outra parte, direciona-nos a ver como as revistas femininas divulgavam novas ideias e costumes “empacotadas em forma de mercadoria” (MELLO, 2014). Como aponta Soraia Carolina de Mello (2014), apesar de mastigados, esses temas, que não são facilmente veiculados pelos movimentos e grupos feministas, com uma tiragem significativamente menor e sem o mesmo acesso aos meios editoriais e bancas, acabavam ganhando espaço nas revistas comerciais e alcançavam setores médios ou mais conservadores.

A historiadora brasileira, nesse sentido, com outro recorte temporal (1970-89), trabalha com a hipótese de que as publicações puramente comerciais, voltadas à mulher,

apropriam-se de novas ideias contestatórias “agindo como divulgadoras dessas novas ideias em largas proporções” (MELLO, p. 45). Para sustentar sua tese, dialoga com a crítica frankfurtiana a respeito da indústria cultural sob a ótica da técnica positivista coercitiva e massificadora, mas embasa-se na releitura de Umberto Eco, nos anos 1970, que procurou trabalhar com os polos, entre os defensores e os opositores à cultura de massa, e reconhecer os aspectos positivos ou “ao menos os possíveis usos críticos de determinadas características”. Desse modo, observa tanto o capitalismo, que se apropria de ideias revolucionárias, transformando-as e vendendo-as como mercadorias, quanto à possibilidade dessas mesmas mercadorias, sem serem revolucionárias ou transformadoras em si mesmas, abrirem caminhos para uma série de novos questionamentos. Por outra perspectiva e embasamento teórico, Mello opera com a hipótese de que é possível “buscar brechas, lacunas, espaços onde ideias transformadoras possam surgir, mesmo em um meio aparentemente hostil a elas” (MELLO, 2014, p. 51). Penso que ambivalência das revistas femininas, enquanto fenômenos da cultura de massa, nesse sentido, paradoxalmente, favorece a fissura, possibilita a brecha para novos discursos e inversões em seu interior.

Apesar dos limites editoriais e mercadológicos, e considerando o nosso recorte temporal em vista de uma indústria cultural emergente do início do século vinte, as colunas femininas, em toda sua ambivalência, não deixaram de ser um espaço possível às vozes de mulheres reais. Escritoras como Alfonsina Storni ou Herminia Brumana (que também publicou crônicas nas seções femininas de *Caras y Caretas*⁸⁸), encontraram nesses espaços a possibilidade de propor outras representações e discursos, de alcançar um outro público feminino que, provavelmente, não buscariam o contato com temas sociais, políticos e ideias feministas.

⁸⁸ Cf. Tania Diz. *Alfonsina periodista: ironía y sexualidad en la prensa argentina. (1915-1925)*, p. 40.

Na revista *La Nota*, por exemplo, encontramos um exemplo interessante de 1918 que ilustra esse potencial das colunas femininas. O texto intitulado “Lo que escriben las mujeres”, assinado por Dolly na seção *Feminidades*, oferecia um panorama sobre as colunistas americanas:

Hellen Rowland, Dorothy Dix, Garret Lewiss, Bárbara Blair, Ella Wilcox y Selma Lewis, venían dedicándose a diario a enseñarnos todas esas minucias que no están en los libros, a mostrarnos el camino para ser lo más felices posible; y quieras que no quieras, teníamos que aguantar los sermones, oír pacientemente los consejos, leer con más o menos interés esas filosofías de folletín, y enterarnos de cómo una de esas escritoras se las compone para alcanzar su propia dicha, que nos ofrece luego a manera de espejo, para que nos agüe la boca, y nos muramos [sic] de envidia. (In: *La Nota*. n. 152. 6 de julho de 1918, p. 3243.)

Ensinar minúcias, o caminho da felicidade e filosofias de folhetim, investigar e difundir os detalhes que pouco interessam; assim define a tarefa dessas colunistas. O suspeito elogio de Dolly – que ao longo do texto, na verdade, se identifica como homem⁸⁹ – permite ver o tratamento desse espaço jornalístico que fundamentalmente estaria alheio às problemáticas da vida política. Porém, o que é relevante é o modo como esse escritor, publicando sob um nome feminino, utiliza seu texto para criticar o que considera posições feministas por parte daquelas colunistas estrangeiras que aconselhavam suas leitoras a procurar um marido partidário do sufrágio, por exemplo. A coluna feminina, dessa forma, longe de ser homogênea, não deixou de ser tomada como um espaço ambíguo e contraditório, onde os problemas políticos e sociais surgiam, algumas vezes, pelas brechas.

No processo de inserção e legitimação da mulher na esfera pública e no debate político, como analisa Beatriz Sarlo (2005), esses espaços rotulados como “puramente femininos” possibilitaram a produção de novos assuntos a partir de antigos papéis e funções tradicionais: “Se a sociedade definiu o privado como a quintessência da esfera feminina, as

⁸⁹ Escreve o autor: “Menos mal cuando las escritoras americanas que arriba menciono “la toman” con las de su sexo; pero cuando la emprenden con nosotros los de pelo en pecho, es para echarse a morir” (In: *La Nota*. N. 152. 6 de julho de 1918, p. 3243).

mulheres transformaram os assuntos privados em debates públicos e em intervenções” (SARLO, 2005, p. 189). Nesse sentido, algumas escritoras utilizaram-se desses espaços segmentados como femininos para instalarem discursos outros, *apesar e com* os “limites estético-sexuais” (DIZ, 2014, p. 21). Para Tania Diz (2020), a própria seção feminina da revista *La Nota*, cujo nome foi sendo modificado, passando de *Cosas femeninas*, *Femenidades* à *Vida femenina*, foi um espaço singular em relação à mulher na qual coexistiam diferentes propostas:

Alfonsina Storni se incorporó a una columna en la que no sólo aparecían relatos hegemónicos de las identidades de género, sino también artículos con posturas críticas de este modelo que daban cuenta de la vigencia del debate. Storni, como muchas otras mujeres, tenía un claro compromiso con el feminismo y un oído atento a las diferencias de género [...] La innovación que realiza, entonces, en la prosa periodística va de la mano no tanto de su postura crítica sino del modo en que lleva a delante esta postura, utilizando de recursos literarios que tejen de manera más eficaz la trama de la prosa periodística. (DIZ, 2020, p. 70)

Tania Diz (2020) estabelece uma conexão entre Storni e as escritoras do século XIX, como Rosa Guerra e Juana Manuela Gorriti, que editavam e publicavam jornais de perfis literários. Por outra parte, Alicia Salomone (2005) relembra que, ao contrário daquelas que escreveram em jornais produzidos pelas próprias mulheres, Alfonsina Storni, quase um século depois, escreveu, sobretudo, para jornais e revistas *comerciais*. Encontrando uma forma de amparo econômico e, simultaneamente, de divulgar sua obra literária.

Dessa forma, enquanto procurava meios de se manter economicamente, de construir sua obra poética e conquistar um espaço nos restritos círculos literários, Alfonsina Storni foi, justamente, convidada a assumir um espaço estereotipado, associado às coisas banais da vida femininas, direcionado aos ideais da classe média e fundado para promover o arquétipo da mulher doméstica duplamente submetida ao casamento e ao consumo. Como outros de seus contemporâneos, tais quais Horacio Quiroga e Roberto Arlt, ela foi também impulsionada ao trabalho na imprensa e à prática da crônica pela “necesidad de ganarse la vida” (p. 81).

Entretanto, assumir uma coluna feminina, como observa Mariela Méndez (2017), implicou uma relação muito mais ambivalente às escritoras, pois:

les permitía por un lado mantenerse y llegar a un público masivo más diverso, pero, por el otro lado, las dejaba pegadas a una cultura de masas a la cual las élites literarias observaban con desdén (MÉNDEZ, 2017, p. 74).

Nessa esteira, não surpreende que algumas escritoras assumiram colunas femininas sob pseudônimos como um modo de estabelecer uma distância segura para com suas figuras sociais e/ou literárias. Na década de 1910, um dos pseudônimos mais recorrentes em *Caras y Caretas* e *Plus Ultra* foi *La Dama Duende*⁹⁰. Já na revista *La Nota*, outra seção feminina publicada a partir de 1916 era assinada pela *Niña Boba* que escrevia cartas direcionadas ao editor, sendo aparentemente o único que conhecia sua identidade⁹¹. Por outra parte, no Brasil, temos o exemplo de Clarice Lispector que nos anos 60 assumiu páginas femininas assinando como Ilka Soares, Teresa Quadros e Helen Palmer. Em 1969, a escritora brasileira relatou em uma crônica sua experiência, revelando-se como Ilka:

Há bastante tempo, precisando de dinheiro, combinei com um jornal carioca que eu faria a página feminina: só que ela não seria assinada por mim, e sim, por Ilka Soares. Além da vantagem para o jornal, convinha a ambas. Encarregaram-me pois da seção culinária, de beleza, de modas, e de conselhos destinados exclusivamente para mulher, mulher de classe média. (LISPECTOR, 2018, p. 629-30)

Do mesmo modo que Alfonsina Storni, Clarice coloca em cena a necessidade econômica e a página feminina como uma forma de sobreviver pela escrita. Entretanto, Alfonsina, em seu contexto, vê num primeiro momento a coluna feminina como um espaço de visibilidade para sua persona literária e, além de assinar com seu próprio nome, publica tanto versos quanto poemas em prosa.

⁹⁰ Segundo Tania Diz (2020, p. 37), tratava-se do pseudônimo de Mercedes Moreno.

⁹¹ Gwen Kirkpatrick (1990) e Tania Diz (2020) sugerem que o pseudônimo *La niña boba* poderia ter sido da própria Alfonsina Storni. Entretanto, concordo com Alicia Salomone (2004) que não há dados suficientes, ainda, que confirmem essa possibilidade.

Retomando a crônica “Feminidades”, que abre o presente capítulo, na qual se retrata como *poeta*, uma mulher leitora e escritora, podemos ler a experiência de Alfonsina em proximidade com os poetas do fim do século XIX, como José Martí, Rubén Darío ou Julián del Casal, que se viram frente a um novo mercado de escrita. Na análise de Graciela Montaldo, a escritura popular e de massa foi a novidade radical da arte desse período que redimensionou todos os discursos: “É a outra escritura, antes inexistente e que agora repentinamente se acrescenta, o que impulsiona uma diferenciação necessária” (MONTALDO, 2004, p. 33). Para Julio Ramos (2008), escritores como Julián del Casal, reconhecendo a imprensa como meio inevitável, construíram estratégias para se distanciarem da “literatura industrial”, relacionada ao aparecimento do escritor de notícias e folhetins⁹². Muitos, assim como Alfonsina e Clarice, marcaram as diferenças entre os tipos de produções literárias: assumindo-se como escritores *profissionais* apresentaram a *outra* escrita, direcionada a imprensa, como um meio de “se resguardar das misérias da existência e conservar algo da independência selvagem de que necessitam para viver e criar” (DEL CASAL apud RAMOS, 2008, p. 101). Para o crítico, esses movimentos recorrentes são significativos, pois:

a posição “profissionalizante” responde por uma dupla frente de luta: por um lado se distancia do escritor puramente mercantil do jornal, porém, ao mesmo tempo, reconhece no mercado não apenas um meio de subsistência, mas a possibilidade de fundar um novo lugar de enunciação e de adquirir certa *legitimidade* intelectual. (RAMOS, 2008, p. 101)

⁹² Sobre o contexto do fim século, discute Ramos: “À primeira vista, a antítese entre jornalismo e literatura poderia parecer, hoje, um lugar comum. Na década de 80, no entanto, essa diferenciação entre a literatura e o uso de uma linguagem especificamente jornalística era relativamente nova. A antítese registra a fragmentação das funções discursivas, pressupostas pelo aparecimento do sujeito literário moderno: o “campo da fantasia”, a “elegância das formas”. Ou seja, no sistema anterior, o intelectual era um “propagandista” e o jornal, o lugar das letras, operando em função da extensão da ordem da escrita. Porém, já na década de 80, aquela indiferenciação começa a ser questionada, na medida em que as letras e a escrita exibem, em vários momentos, práticas antagônicas, competindo por autoridade no interior de uma nova divisão de trabalho sobre a língua” (2008, p. 117).

Nesse sentido, Julio Ramos propõe pensar o *limite* que o jornalismo, onde a autoridade do sujeito literário está subordinada e relativizada, impõe a literatura como uma “*condição de possibilidade* do ‘interior’” que marca “a distância entre o campo próprio do sujeito literário e as funções discursivas outras” (RAMOS, 2008, p. 107, grifos nossos). Como explica o pesquisador, na relação dialética entre o “exterior”, ligado à cidade e ao jornalismo em si, e o “interior” do sujeito estético, ligado ao valorizado horizonte da poesia, a crônica, paradoxalmente, foi uma condição de possibilidade da modernização literária, ainda que o jornal materializasse os limites da autonomia do sujeito literário. O limite, assim, não é tomado como estritamente negativo. Desse modo, o sujeito se “autoconsolida”, precisamente, no confronto com as “regiões ‘antiestéticas’ do jornalismo e da ‘cultura de massas’” (RAMOS, 2008, p. 107) e a crônica, mais que um *suplemento* da modernização poética, pode ser lida como uma “condição de possibilidade do alto grau de consciência e autorreflexão desse sujeito” (RAMOS, 2008, p. 129).

Retornando ao nosso cenário, é significativo que Alfonsina Storni na revista *La Nota* se anuncie como poeta que aceita ser escritora profissional, marcando a distância do seu campo e das funções discursivas outras. Entretanto, ao contrário de escritores como José Martí ou Rubén Darío, Alfonsina Storni encontra outros *limites* e oposições discursivas frente a uma imprensa mais segmentada e direcionada como “meio de uma nova cultura de massas” (RAMOS, 2008, p. 115). Se alguns dos escritores finisseculares temiam a contaminação do campo literário, a quebra da torre de marfim, operada pela reconfiguração no campo literário através da profissionalização da escrita junto ao crescimento do público leitor e da abertura de novos meios de circulação, para escritoras como Alfonsina Storni, mulher, imigrante e de classe baixa, representará a oportunidade de se inserir no debate do público e divulgar sua persona literária. As colunas femininas, fenômeno da massificação da cultura, portanto, não deixaram de representar um espaço ambíguo, ambivalente:

Outro fenômeno do século XX, a massificação da cultura, ligada ao desenvolvimento das sociedades de consumo, redefine a fronteira público-privado, que diz directamente respeito às mulheres. Estamos actualmente longe de uma perspectiva totalmente negativa, em que a cultura de massas era considerada como um processo de uniformização geral e de alienação dos grupos oprimidos. Esta surge como mais ambivalente, tendo por vezes constituído, para as mulheres, uma via de emancipação, não só pelas mudanças de comportamento que acarreta mas também pela modificação do par cultural masculino-feminino. Situados no seu contexto histórico, a imprensa feminina ou o cinema de Hollywood, de que as mulheres foram grandes consumidoras, são, a este respeito, reveladores; e talvez, também, a publicidade (THÉBAUD apud MELLO, 2014, p. 43).

De modo que, considerando o recorte de gênero junto à reconfiguração do campo literário do fim do século XIX e começo do XX, as colunas femininas, seus limites, não foram completamente negativos. Os limites fazem parte da composição, do processo criativo.

Pela figura da poeta, Alfonsina adota a “retórica do passeio ou da viagem” (GÁRATE, 2017, p. 175) e a crônica coloca em cena um sujeito enunciativo em movimento, porém o movimento da poeta na cidade é interrompido pela negociação com o editor da revista. Situada no espaço das colunas femininas, a crônica diferencia-se, sendo menos o “encontro do poeta com os ‘exteriores’ da cidade” (RAMOS, 2008, p. 104) do que o encontro prescrito com a limitada esfera feminina. Escrevendo nessas regiões, ligada à cultura de massas, o confronto e conflito de autoridades que constitui a crônica (RAMOS, 2008, p. 107) se torna mais problemático. Afinal, como consolidar seu sujeito literário no próprio jornal a partir desse espaço menor que consiste em reiterar a subalternidade da mulher através de formas e temas prescritos?

Como observa Graciela Montaldo (2004, p. 282), as mulheres intelectuais latino-americanas operam em frente dupla: “subordinadas à cultura e ao discurso dos homens, como intelectuais pertencem a um grupo de poder face às classes subalternas”. Por isso, continua a crítica, “terão de negociar, em qualquer direção, seu reconhecimento, prestígio, autoridade e legitimidade” (MONTALDO, 2004, p. 282).

A figura da poeta parece ter sido uma das soluções e forma de negociação, pois não apenas marca seu campo de atuação literária, mas também sua distância para com os papéis sociais esperados na coluna feminina: mãe, esposa, dona de casa. Mas é, talvez, na tensão entre a poeta e o mercado outro que se instaura a possibilidade de se redirecionar aos “exteriores” da cidade (e da revista), *com e apesar dos limites*, de marcar as fronteiras, fazendo da seção *Feminidades* um lugar de afirmação e de fragmentação de seu sujeito literário, experimentando outras funções discursivas. A escritora também procura legitimar sua prática literária “no interior de uma nova divisão de trabalho sobre a língua” (RAMOS, 2008, p. 117), no qual a questão é menos a disputa para com o discurso jornalístico, noticioso, do que com o discurso prescrito da coluna feminina. Por isso, uma de suas estratégias, na primeira crônica para *La Nota*, é apropriar-se, precisamente, da figura do *repórter*, mas, simultaneamente, oferece novas facetas a ela ao renarrativizar (GÁRATE, 2017) o seu percurso sob uma perspectiva de gênero: figurando-se também como mulher, curiosa e interessada. A crônica, nesse sentido, como “punto de inflexión ente el periodismo y la literatura” (ROTKER, 1992, p. 200), ganha outros contornos ao ser circunscrita nas seções dedicadas às mulheres e ao universo feminino.

Retomando o breve comparativo, Clarice Lispector coloca em cena um aspecto que surge nas crônicas de Alfonsina Storni de forma crescente, sobretudo quando passa a assinar como Tao Lao para o jornal *La Nación*: a coluna feminina é um espaço direcionado à mulher de classe média. Claro que os suportes influenciam na constituição do seu referente, trabalhando para atingir determinado público leitor e setor social, e no percurso de Alfonsina, entre a revista *La Nota* e o jornal *La Nación*, nota-se no último cada vez mais a presença da mulher da classe média como leitora. Como veremos nos próximos capítulos, as diferenças entre os suportes são pontos importantes na construção das diferentes personas autorais e no formato das crônicas.

A meu ver, na trajetória pelas colunas femininas, Alfonsina demonstra compreender profundamente a constituição desse espaço e o que ele significa para o discurso patriarcal, e encontrou formas de atuar na contracorrente utilizando-se da montagem, da paródia, da bricolagem, entre outros mecanismos. Como Tao Lao, Alfonsina constrói a forma da crônica a partir e com os traços discursivos da coluna feminina, apropriando-se dos elementos da cultura de massas, mas de forma tão saturada que, ao fim, coloca em cena para suas leitoras que em sua coluna “y en otras muchas se dicen tantas cosas tontas y repetidas sobre la mujer moderna” (STORNI, 2014, p. 167).

Penso que Alfonsina Storni formulou estratégias diferentes e, talvez, paradoxais, para resolver o conflito de escrever para colunas femininas. Por um lado, na coluna da revista *La Nota*, representar-se como poeta se torna um mecanismo de legitimação de seu sujeito literário, um modo de marcar sua distância e incorporar-se aos outros espaços da revista *apesar* do seu espaço prescrito. Dessa forma, diluindo as fronteiras temáticas e formais, a poeta encontra os exteriores da cidade (e da revista) justamente pela ótica de gênero. Por outro lado, no jornal *La Nación*, ela apaga seu sujeito literário, seu nome próprio, para dar voz ao cronista Tao Lao, se afastando, aparentemente, do seu campo próprio – a poesia – e se aproximando vertiginosamente da coluna feminina e da região da cultura de massas. Ao construir uma voz masculina, Alfonsina opera um jogo com as ficções sociais de gênero, onde não apenas simula a autoridade patriarcal, mas trabalha a partir do trânsito entre o feminino e o masculino, cruzando e recruzando as fronteiras e limites das diferenças sexuais implicada na própria constituição da coluna.

Nesse movimento de distância e aproximação, na presença ou ausência da poeta, entre as ficções do feminino e do masculino, penso que Alfonsina faz dos *limites* das colunas femininas uma condição de possibilidade, não apenas do “interior”, mas do “exterior”⁹³,

⁹³ Nesse sentido, é importante destacar que não procuramos analisar a dialética entre “interior” e “exterior”, o “encontro do poeta com os exteriores da cidade” para entender o “que o interior apaga”, como discute Julio

construindo espaços de enunciação e experimentação de seu sujeito literário *apesar e a partir* das seções femininas. É curioso, nesse sentido, que tanto as edições quanto os estudos sobre as colunas femininas de Alfonsina Storni excluam ou ofereçam pouca atenção ao fato de que a escritora publicou poemas e poemas em prosa, sobretudo na coluna da revista *La Nota*. O trânsito entre os gêneros literários, as autofigurações entre poeta e cronista, a meu ver, são movimentos significativos, pois direcionam a ver os *limites* da coluna feminina não apenas como estritamente negativos, mas como um espaço que, por esses mesmos limites, possibilitou um olhar e linguagem específicas a partir do encontro com um campo outro.

Isto é, escrevendo nas colunas femininas, Alfonsina insere-se cada vez mais no debate público, estando na “situação de ter de entender o que a cultura dizia” (MONTALDO, 2004, p. 300), e para isso utiliza-se de novas figurações, formas de inscrições que buscam mediar os discursos e a experiência de ser mulher na modernidade portenha. E, ao mesmo tempo, atua para eludir o discurso e a forma prescritiva das colunas femininas. Por esses espaços, Alfonsina se viu implicada a realizar uma autorreflexão específica, que reverbera em sua primeira crônica: voltar-se para sua própria condição de gênero e classe, sua atuação enquanto poeta e escritora profissional, como uma mulher trabalhadora, imigrante, que deve escrever num espaço direcionado a sustentar o discurso patriarcal e da sociedade de consumo – e, como veremos, a escritora estabelecerá um vínculo muito claro com as classes subalternas.

Nos próximos capítulos, observaremos de perto as colunas *Feminidades*, da revista *La Nota*, e *Bocetos Femeninos*, do jornal *La Nación*.

Ramos. Antes interessa analisar o modo como ela representa o encontro da poeta dentro de um espaço prescrito e restrito. Uma pesquisa que procure entender o que o “interior apaga”, entretanto, poderia propor outros olhares à poesia de Alfonsina Storni.

CAPÍTULO 2

La Nota - Ser mulher na modernidade

Mis manos, ofendidas, no tocan más que escombros:
Espinassobre espinas brotaron en mi flor.

Alfonsina Storni, “Para siempre suspensa...”, 1919.

Volver a la ingenuidad es poner a la mujer fuera de la lucha moderna; es anularla, es entregarla maniatada a la crueldad de la vida, es lanzar una oveja a un circo de lobos.

Alfonsina Storni, “Un lápiz vengador”, 1919.

Se camina con su tiempo aun cuando no se lo crea, del mismo modo que se avanza sobre un tren en marcha, aun cuando uno, individualmente, camine dentro del tren en dirección inversa a la que lleva la máquina.

Alfonsina Storni, “Diario de una ignorante”, 1931.

2.1. “Emir, hago versos...”: a coluna feminina da poeta

No primeiro capítulo, vimos que Alfonsina Storni foi citada diversas vezes pela revista *La Nota* como a *distinguida colaboradora*; o sucesso de sua poesia reverberava por suas páginas. Colaborando desde 1916, Alfonsina, antes de assumir a seção *Feminidades*, publicou em *La Nota* diversos textos literários e artigos de opinião: os poemas “Convalecer” (1916), “Golondrinas” (1916), “Nocturno” (1916), “Canto a los niños” (1916), “Media noche” (1917),

“Yo espero” (1917), “Tríptico” (1917), “A Rubén Darío” (1917) e “Sed” (1918); as crônicas “Una Carta” (1916) e “Algunas líneas” (1916); o conto “La fina crueldad” (1916); o artigo “Sobre nosotros” (1917); e a carta “Una crisis” (1919) que viria a compor o romance curto “Cinco cartas y una Golondrina”, publicado na revista *Hebe* no mesmo ano. Apesar de sua frequência na revista, seu nome nunca chegou a constar na lista de colaboradores de *La Nota*, que era inteiramente formada por homens, entre eles: José Ingenieros, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Miguel de Unamuno, Carlos Gutierrez Larreta, Martín Gil, Ricardo Rojas, Manuel Galvez e Ricardo del Campo.

Criada em 1915 por Emir Emin Arslán, a revista *La Nota*, com um total de 312 números, teve um “carácter político-misceláneo” (V. DELGADO, 2010, p. 4). Como vimos, em seu primeiro número⁹⁴, *La Nota* apresentava-se como uma tribuna livre, aberta a todos os intelectuais que poderiam expor seus modos de “ver y sentir las cosas de la vida, del arte o de la ciencia” (Prefácio. In: *La Nota*, n. 1, ano 1, 1915).

Em seu primeiro número, o prefácio, que aborda o cenário de proliferação de novas revistas em Buenos Aires, anunciava que o êxito de *La Nota* estava condicionado ao fato de despertar o *interesse*: “el interés contribuye más que factor alguno” (Prefácio. In: *La Nota*, n. 1, ano 1, 1915). Esse termo, *interés*, tanto se relaciona com o ato de captar os leitores, fazê-los interessados por meios de textos ágeis e temas diversos, quanto marca o entendimento da revista como um objeto de consumo, relacionado, portanto, ao dinheiro (V. DELGADO, 2004).

⁹⁴ No sumário do primeiro número da *La Nota* encontram-se os seguintes títulos: “A modo de prefacio”; “Ecos” (“Visiones de Alemania sobre Sudamérica”, “El enemigo”, “Cómo se estimula la industria”, “Guillermo II en rueda de socios”, “Relaciones turco germanas”, “Trincheras y gases asfixiantes en Buenos Aires”, “La verdad sobre el harem”, “El odio alemán”, “Los Estados Unidos y la guerra”, “Afecto y simpatía”); “Un recuerdo diplomático” (Joaquín V. González); “Servidumbre moral” (José Ingenieros); “El tesoro de Scheherezada” (Leopoldo Lugones); “Un año de guerra” (Emir Emin Arslán); “El arte en casa” (José Balsamo); “Feuillage du coeur, mélodie pour chante et piano. Poesía de Maurice Maeterlink”; “A SS Benedicto XV” (Eduardo Talero); “A Basiliola” (Ricardo del Campo); “Filosofía” (Agustín Enciso); “Las enseñanzas de la guerra. Un descubrimiento prodigioso” (Benigno Bravo); “Régimen hipotecario” (Carlos Silveyra); “La moda alemana” (Ivonne); “Los estudios unilaterales en la Universidad de Buenos Aires” (Jorge Piacentini); “El momento financiero” (Vosley); “De cómo preparó Bismarck la guerra del 70” (Emir Emin Arslán).

Figura 2.1. Primeiro número da revista *La Nota*, 14 de agosto de 1915.



Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano.

Apesar de articular temas gerais, voltados ao entretenimento, inspirando-se nos semanários populares, *La Nota* centrava-se em torno de uma motivação política, caracterizando-se como uma revista em prol dos países aliados na Primeira Guerra Mundial. Assim, um dos seus compromissos foi o de difundir uma campanha antigermânica em Buenos Aires; e as notícias da guerra tiveram um impacto significativo na discussão do feminismo e na presença das mulheres na revista.. Em seu primeiro número, por exemplo, o artigo “La

moda alemana”, assinado por Yvonne, é direcionado às mulheres e toca, por outra perspectiva, o panorama da guerra.

Como analisa Verónica Delgado⁹⁵ (2004), essa articulação entre temas políticos e o formato dos *magazines* (como *Caras y Caretas* e *El Hogar*), faz da revista *La Nota* um objeto singular para observarmos as reações e respostas de figuras centrais do campo intelectual diante do novo público leitor, formado por camadas populares e médias. Nesse sentido, para a pesquisadora, a revista *La Nota* nasce do contexto de mercantilização da cultura do início do século vinte que fez do *mercado* e do *público* preocupações centrais do campo literário.

Apesar de compartilhar dos recursos dos semanários populares, os discursos também remetiam às publicações dos setores culturais mais tradicionais e contava com escritores de outros veículos como *Nosotros*, *Ariel* e *Ideas*. Abrindo espaço para nomes como Arturo Capdevila, Pablo Rojas Paz, Roberto Mariani, Evar Méndez, Luis María Jordán, Edmundo Montagne, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni etc., *La Nota* capitalizou a experiência de outras publicações, nacionais e estrangeiras, construindo uma forma “fundamentalmente ideológica de pedagogía” (V. DELGADO, 2004, p. 86). De modo que a revista pode ser vista como um espaço de encontro entre as elites letradas e um público leitor recém-alfabetizado.

No primeiro número da revista *La Nota*, de 14 de agosto de 1915, a crônica “Un recuerdo diplomático”, de Joaquín Víctor González, apresentava o tom estimulado pelo diretor, Emir Emin Arslán, entre os colaboradores:

Mi amigo el Emir Arslán, formado escritor en la escuela discreta, amable, movable y humana, de los franceses y belgas, ha puesto de moda entre nosotros un género siempre atractivo, el de la confidencia ligera sobre asuntos graves [...] Es decir, nos ha enseñado a desarrugar el entrecejo de la

⁹⁵ São poucas as pesquisas e estudos que abordam a revista *La Nota*. Nesse sentido, trabalhei com os estudos Verónica Delgado: o primeiro, presente na antologia da *La Nota* organizada pela pesquisadora em 2010, e o segundo um artigo intitulado: “Reconfiguraciones de debates y posiciones del campo literario argentino en el Semanario La Nota 1915-1920”. Além da leitura da crítica, procurei analisar a revista pelo arquivo da Coleção Digital do Instituto Ibero-Americano, onde encontram-se todas as edições.

solemnidad, y dejando a un lado el espejo de la gloria y la estatua siempre esperada, hablar con los amigos como amigos, y entre estos ninguno más estimable que el ‘amigo lector’ (González, Joaquín Victor. “Un recuerdo diplomático”. In: *La Nota*, ano I, n. 1, 14 de agosto de 1915)

Conversa entre amigos, confidências *ligeiras* sobre assuntos importantes, direcionar-se ao *amigo leitor*, é o tom que perpassa as colaborações de *La Nota*. Em seu prefácio, a revista acenava para a existência de potenciais leitores e escritores, seres “capazes de escribir y ser leídos” (Prefacio. In: *La Nota*, ano I, n. I, 1915), fundamentando sua existência na nova distribuição da leitura e escrita (V. DELGADO, 2010, p. 08). Porém, na prática, isso não se traduziu na inclusão de textos escritos por leitores, como era comum nos semanários. Sobre esse aspecto, Verónica Delgado observa que *La Nota*:

Contrariando sus declaraciones programáticas, esta “tribuna libre” aspiraba a contar como colaboradores de sus páginas a “todos los intelectuales del río (sic) de la Plata” que, en la revista, continuaron monopolizando el ejercicio más legítimo de la escritura, para orientar ideológicamente a “modistillas” y “empleados de comercio” que conformaban la porción más importante del público de *La Nota* en términos de beneficio económico. (V. DELGADO, 2010, p. 08)

Nesse sentido, para entender essa organização, a pesquisadora propõe uma visão bipartite da revista: como semanário moderno, constituindo-se como instrumento de diálogo que reconhece o público e o mercado como figuras centrais para organização de seu discurso, que procura atender ao *interesse* e preocupa-se com o parâmetro de legibilidade dos novos leitores, incorporando discursos e temáticas heterogêneas, principalmente no que toca a literatura e as mulheres. E como semanário político de elite ao ter o objetivo de construir uma opinião pública sobre a Primeira Guerra Mundial e, a partir disso, desenvolver outros tópicos em torno do nacionalismo cultural, monopolizando o exercício da escrita por meio de colaboradores intelectuais e políticos cuja relação com o público não se dá de forma horizontal, mas de cima para baixo. Desse modo, para Verónica Delgado (2004, p. 92), *La*

Nota foi um espaço de mediação entre a cultura popular e a alta cultura que procurou construir uma opinião pública sobre a política, especialmente sobre a Primeira Guerra Mundial, e, em sentido mais amplo, orientar os leitores pela cena cultural, tratando de literatura, cinema, teatro, e questões cotidianas.

Com poucas seções fixas, a forma da revista era relativamente flexível justapondo artigos sobre livros literários, crônicas políticas, novidades da medicina e ciência, análises teatrais, e até mesmo partituras de músicas, além de ilustrações, caricaturas e, posteriormente, materiais fotográficos. Apenas algumas seções que surgiram logo no começo da organização da revista continuaram presentes até o seu fim: “Ecos”, “Bibliografía”, “Lectura”, “Variedades”, “Teatros”, “Poesías”, “Revista de revistas”.

Apesar da heterogeneidade discursiva e temática, a literatura e a mulher foram os temas mais privilegiados em *La Nota*. Como observa Veronica Delgado (2010, p. 9) a inclusão do mundo feminino, por meio de seções e temas particulares, se vinculou com a intenção de incorporar às mulheres como leitoras e de apresentar o âmbito doméstico como espaço de leitura e circulação da revista. Considerando o foco de nossa pesquisa, vamos observar, brevemente, as primeiras edições da revista para entender o contínuo processo de construção da seção específica para as mulheres.

A primeira seção feminina da revista *La Nota* foi *Las cartas de La Niña Boba* que, apesar de ser publicada entre 1915 e 1919, não chegou a se configurar como uma seção semanal, mas de publicação esporádica. *La Niña Boba* sempre começava suas cartas com uma saudação ao diretor, tomando-o como único interlocutor:

Señor Director:

Temo con esta carta afligirlo un poco a Vd. ¡tan bueno!... Pero bien puede sufrir algo por *La Niña Boba*, y hasta encontrar placer en ello, porque, al fin y al cabo, siempre es necesario un *malentendu* para concluir por entenderse bien.

(*La Niña Boba*, “Los amigos”. In: *La Nota*, n. 16, 27 de novembro de 1915, p. 304)

Esse pseudônimo, que apenas o diretor da revista parecia conhecer, caracterizava-se como uma jovem de classe alta e relatava nas cartas, com um tom confessional e jocoso, episódios da sua vida íntima: os bailes, o *flirt*, segredos de beleza, a dinâmica amorosa, a amizade com homens e mulheres. Para Veronica Delgado (2004, p. 94), a seção colocava em cena as conduta e saberes sociais das mulheres de classe alta, sendo um espaço onde elas poderiam se descobrir de forma dramática frente a um público misto. Por outra parte, os temas expostos a partir da experiência individual, funcionavam também como modelos de conduta aos leitores e leitoras que, por sua vez, descobrem um mundo no qual não participam. Entretanto, a seção da Niña Boba não deixou de ser tomada de modo ambíguo: banal ou revolucionário; de mulher ou de homem; derramamento confessional ou trabalho artístico, mimético e meticuloso.

Por uma feminilidade saturada, especificamente das “niñas”, os textos da Niña Boba articulam o jogo entre o saber e o não saber, “tretas del débil” (Ludmer, 1984). A figura da menina ignorante, da menina inútil, reverbera também nas crônicas de Alfonsina Storni, principalmente naquelas que personifica essas subjetividades por meio dos gêneros intimistas ligados histórica e culturalmente às mulheres, como as cartas e diários. Títulos como “Diário de una niña inútil”, publicado em 23 de maio de 1919 em *La Nota*, na seção *Feminidades*, ou “Diário de una ignorante”, série publicada no jornal *La Nación* entre 1925 e 1933, colocam em jogo essa subjetividade hegemônica, saturando-a pela identificação ou não com os adjetivos que qualificam as mulheres. Nesse sentido, devido aos aspectos similares, a escolha dos gêneros literários, o jogo irônico que confunde os leitores – a *Niña Boba* é boba? A *ignorante* é ignorante? –, algumas pesquisadoras, como Tania Diz (2020) e Gwen Kirkpatrick (1990) acenam para a possibilidade de que o pseudônimo La Niña Boba poderia ter sido de Alfonsina Storni. Entretanto, os temas e os cenários das *niñas* das classes altas sobre os quais

se debruça La Niña Boba direcionam-me a colocar em dúvida essa hipótese, uma vez que, Alfonsina pouco aborda esses cenários em uma perspectiva de dentro, como *insider*.

De todo modo, chamo a atenção aqui para esse modo discursivo irônico e ambíguo presente tanto nas cartas de La Niña Boba quanto em certas crônicas de Alfonsina Storni; um modo discursivo que ecoa na escrita de mulheres desde Sor Juana Inés de la Cruz, no século dezessete, e é reatualizado de diversas formas. Como expressa o poema de Juana de Ibarbourou intitulado “La Niña Boba”, do livro *Raíz salvaje* de 1922, *hacer la niña boba* pode ser uma ação consciente, uma performance feminina:

Las manos sobre la falda,
La mirada, al fuego, recta,
Haciendo “la niña boba”
Mientras los demás conversan.

Y un bienestar infinito
Soñando, soñando quieta.
(IBARBOURO, 1922, p. 49)

A seção da Niña Boba, principalmente nos primeiros anos da *La Nota*, despertou o interesse e curiosidade tanto dos leitores quanto dos colaboradores. Em 1916, Ricardo del Campo publicou a crônica “Quién es La Niña Boba” e questionava:

Pero, ¿quién es La Niña Boba? ¿Una niña extrañamente precoz por sus intuiciones humanas? ¿Una vieja sabia por su experiencia mundana? ¿Un hombre, quizás, por la lógica del análisis y por la intensidad de la observación? ¿Un mito, en fin, – hada, musa o norma – por el misterio insondable de que se rodea en estos tiempos de exhibicionismo e indiscreción? Tales son las preguntas que todo el mundo se formula en presencia de esa literatura sutil, penetrante [...]
(Ricardo del Campo, “Quién es La Niña Boba”. In: *La Nota*, n. 52, 5 de agosto de 1916, p. 1025).

Nessa crônica, o escritor aponta o enorme sucesso da seção de La Niña Boba e o “*sport* de hipótesis” que contaminou os leitores da revista que “casi no se concibe sin las colaboraciones un tanto revolucionarias de aquel espíritu” (idem). É interessante, nesse sentido, notarmos o destaque da seção e de sua colaboradora que apesar de ter como principal

tema a vida feminina das jovens de classe alta é reconhecida como uma seção literária. Por outra parte, o artigo revela, ainda que sutilmente, a dificuldade de aceitar que o pseudônimo pudesse pertencer a uma mulher, devido ao seu aspecto literário tão bem trabalhado. A solução encontrada por Ricardo del Campo foi imaginar um “cerebro viril al servicio de un corazón de mujer”, nutrido por uma intensa vivência:

La Niña Boba es artista; artista de temperamento y de mentalidad. [...] La Niña Boba ha vivido mucho y muy intensamente sus pocos o muchos años masculinos o femeninos y antes de saber escribir ha sabido vivir. [...] Si yo hubiera de anatomizar el boceto psicológico reconstruido [sic] a través de su obra, representaría a La Niña Boba como un cerebro viril al servicio de un corazón de mujer, en una conjunción semejante a la aparente unidad de las estrellas dobles. (Ricardo del Campo, “Quién es La Niña Boba”. In: *La Nota*, n. 52, 5 de agosto de 1916, p. 1026).

Com o sucesso da seção de La Niña Boba, a revista *La Nota* em 1916 incorporaria ainda outras duas seções específicas para as mulheres; a seção *Literatura Femenina*, publicada sem regularidade e destinada à publicação de textos literários assinados por mulheres, e a seção fixa *Cosas femeninas*.

Com um tom mais ameno e menos irônico, em *Cosas femeninas*, sem qualquer assinatura ou indicação do responsável, apresentavam-se notas informativas, recortes de episódios sociais ou de trechos literários, principalmente de cartas de amor de escritores estrangeiros. Mas há um especial destaque para notas sobre a vivência das mulheres frente às transformações políticas a partir da Primeira Guerra. Essa primeira seção feminina da revista *La Nota* seguia um modelo semelhante a outros semanários populares, como *Caras y Caretas* ou *El Hogar*, com fotos de mulheres estrangeiras e um discurso informativo, algumas vezes, até educativo; como se fosse uma versão menor e sintética de certas páginas desses semanários.

Figura 2.2. – Seção *Cosas Femeninas*. *La Nota*, ano II, n. 73, 30-12-1916



Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano.

Nos primeiros meses do ano seguinte, em 1917, o título da seção *Cosas Femeninas* foi substituído por *Notas Femeninas*, sugerindo uma concretização do formato curto e informativo. Entretanto, meses depois, essa seção desapareceu, sendo substituída por *Páginas Femeninas*, ou apenas *Femeninas*, que apresentou um novo modelo e abordagem. No lugar das notas curtas, informativas e objetivas, a seção *Páginas Femeninas* foi reservada a artigos e crônicas mais longas, que contemplavam, em geral, um único tema, e passou a constar a assinatura de algumas mulheres e pseudônimos, tais como: Lola, Una porteña, Blanca, Aglavaine e Angélica.

É interessante, nesse sentido, observarmos como essas mudanças revelam o processo de construção da seção feminina em si ao longo da existência da revista *La Nota*. Com *Páginas Femeninas* estabelece-se na seção o discurso em primeira em pessoa, o tom “entre amigos” estimulado pelo diretor e, principalmente, abre-se a possibilidade de diálogo e embate com as outras seções. Vejamos o primeiro parágrafo do artigo de Lola, “A propósito de una reputación”, publicado na seção em setembro de 1917:

Amigas mías: Como sabéis, tenía el propósito de continuar mi disertación sobre “la evolución femenina” – como lo anunció el señor director en LA NOTA hace pocas semanas; - pero me encuentro ya con una refutación seria del señor [José] Fernández Coria, que tengo el deber moral de rebatir, en nombre de la mujer en general. Por esta razón me interrumpo y paso de lleno a conversar con mi contradictor. (Lola. “A propósito de una reputación”. In: *La Nota*, ano III, n. 110, 14 de setembro de 1917)

Lola refere-se ao artigo de José Coria “¿Por qué no escribe la mujer?”, citado no primeiro capítulo, mas notemos como a seção *Páginas Femeninas* ecoa e se relaciona com as outras seções, tornando-se um espaço de discussão contínua onde as mulheres poderiam inscrever suas opiniões.

Na análise de Tania Diz (2020, p. 66), Lola, principal colaboradora de *Páginas Femeninas*, começou abordando temas acordes aos relatos femininos hegemônicos como a amizade ou o casamento, porém logo passou a direcionar a seção para discutir o papel das mulheres europeias na guerra: enfermeiras, espiãs, soldadas. A partir dessa influência, Lola passou a comparar e questionar a situação das mulheres argentinas, introduzindo cada vez mais o debate sobre o feminismo. Passa, assim, a propor outros caminhos às mulheres, além do casamento e da maternidade.

Figura 2.3 – Seção *Páginas Femeninas*. “La mujer y el espionaje”. La Nota, n. 96, 9-6-1917



Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano.

Uma das estratégias era, precisamente, aproximar-se da “amiga leitora” – ao contrário de La Niña Boba que se direcionava ao “señor director” – e os textos de Lola, voltados para leitura dos caminhos alternativos em relação a feminilidade hegemônica, se tornaram cada vez mais argumentativos, menos narrativos. Entretanto, é importante ter em vista como a seção intercalava diferentes posições; as publicações de Aglavaine, por exemplo, apresentavam temas mais tradicionais, como a maternidade e o casamento.

Em 1918, a seção modificou outra vez seu título e inaugurou, por fim, a seção *Feminidades*. Acompanhada da ilustração específica, dos seis rostos femininos, a seção

continuou a publicar crônicas e artigos voltados a um tema principal. *Feminidades* parece legitimar a experiência de *Páginas Femeninas*, inaugurando a seção feminina como um espaço mais integrado aos núcleos da revista que com o passar dos anos tornou-se menos um apêndice de notas e recortes.

Entretanto, tal reformulação da seção feminina significou, na prática, um redirecionamento discursivo, no qual as crônicas de Lola sobre o feminismo ou sobre as mulheres trabalhadoras foram substituídas por representações dominantes da feminilidade. Assinada por outros pseudônimos – Praxilia, Dolly e Nirvana del Nihil –, no ano de 1918 a seção *Feminidades*, como também observou Tania Diz (2020, p. 67), centrou-se, na maior parte das publicações, em oferecer conselhos de bom comportamento às mulheres jovens. O primeiro artigo publicado em 1918, inaugurando *Feminidades*, inclusive, foi “Lo que escriben las mujeres” assinado por Dolly que, como vimos no capítulo anterior, identifica-se como homem e utiliza da seção para criticar temas políticos e femininos por parte das colunistas estrangeiras.

Em março de 1919 Alfonsina Storni assume *Feminidades*, mas ao fim do ano a seção já seria outra, com o título *Vida Femenina*. Considerando o histórico aqui levantado, cabe uma breve reflexão sobre os significados do termo “feminidades” e essa nova mudança de título da seção que, ao contrário das anteriores, ocorreu dentro de um mesmo ano e não correspondeu a mudança da colaboradora, mas sim, a permanência de Alfonsina Storni e a incorporação de novos traços.

2.2. De *Feminidades* a *Vida Femenina*

Feminidades, como vimos, torna-se uma seção fixa de *La Nota* apenas em 1918, entretanto, a primeira ocorrência desse termo apareceu anos antes, em 1915, a partir de uma polêmica. No seu segundo número, *La Nota* publicou o artigo “La lógica y el ingenio de la mujer”, assinado por Amalia, no qual criticava outra publicação, intitulada “Feminidades”, de Emir Emin Arslán para o jornal *La Nación*.

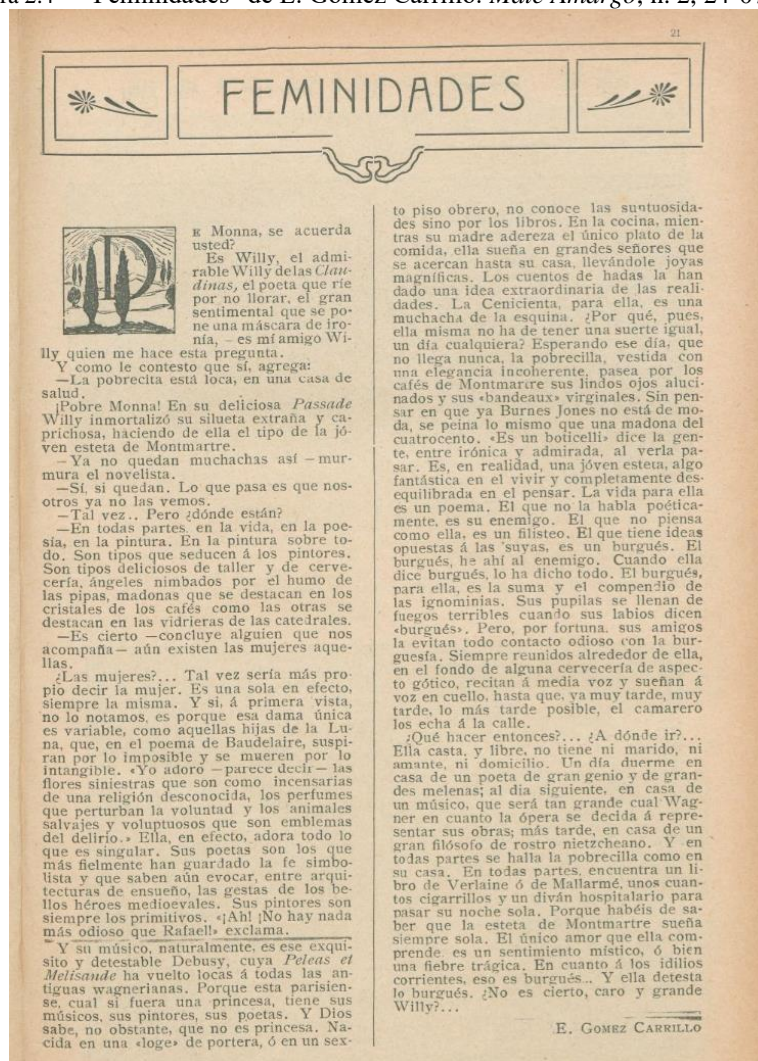
Olhemos brevemente o debate instaurado por esse artigo: Emir Arslán, em *La Nación*, defendia que a mulher careceria de “sentido lógico” e por isso, Amalia escreve para *La Nota* apresentando diversos exemplos confrontando-o. Além disso, ela deixa claro como aquele era um tema incomum para Emir que quebrou o seu costume de publicar no jornal *La Nación* apenas questões sérias, tais quais política e história. No quarto número de *La Nota*, Emir publicou uma resposta à Amalia sob o título da seção *Feminidades* e explica a escolha desse tema incomum devido a uma insatisfação do então diretor de *La Nación*, Jorge Mitre, que apenas recebia colaborações a respeito da guerra. E, apesar de Emir Arslán concordar com Amalia em certos pontos, ele sustenta o seu argumento de que as mulheres careceriam de lógica uma vez que continuavam a vestir saltos altos e espartilhos.

Destaco esse episódio da revista *La Nota* para pensarmos o título novamente atribuído à seção feminina em 1918, considerando sua origem pejorativa usado por Emir Emin Arslán para desqualificar as mulheres e para apresentar um assunto banal, superficial, visando o equilíbrio do tom do jornal *La Nación* e evitar fatigar seus leitores apenas com notícias sobre a guerra. A meu ver, o título *Feminidades*, resgatado de edições passadas, carrega uma visão irônica sobre a mulher, das qualidades que, supostamente, qualificam o feminino. A palavra “Feminidad”, inclusive, não constava nos dicionários do período⁹⁶, sendo uma variação de

⁹⁶ Consultamos a edição de 1914 do *Diccionario de la lengua castellana* da Real Academia, disponível no Internet Archive.

“Femineidad”. Ademais, o termo “Feminidades” apareceu anos antes, em 1911, pela mão do escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) como título de uma crônica para a revista *Mate Amargo*, publicada em Buenos Aires.

Figura 2.4 – “Feminidades” de E. Gómez Carrillo. *Mate Amargo*, n. 2, 24-07-1911



Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano

Nessa crônica, Gómez Carrillo retrata o tipo de mulher que vive em prol dos sonhos românticos, dos contos de fadas que a cultura e a arte lhe proporcionam; aquela que, em suma, vive no contraste entre a ilusão e a realidade:

¿Las mujeres?... Tal vez sería más propio decir la mujer. Es una sola en efecto, siempre la misma. [...] Ella, en efecto, adora todo lo que es singular. Sus poetas son los que más fielmente han guardado la fe simbolista y que

saben aún las evocar, entre arquitecturas de ensueño, las gestas de los bellos héroes medioevales. “¡Ah! ¡No hay nada más odioso que Rafael!” exclama. Y su música naturalmente, es ese exquisito y detestable Debussy [...] Porque esta parisiense, cual si fuera una princesa, tiene sus músicos, sus pintores, sus poetas. Y Dios sabe, no obstante, que no es princesa. Nacida en una “loge” de portera, o en un sexto piso obrero, no conoce las suntuosidades sino por los libros. En la cocina, mientras su madre adereza el único plato de comida, ella sueña en grandes señores que se acercan hasta su casa, llevándole joyas magníficas. Los cuentos de hadas la han dado una idea extraordinaria de las realidades. [...] Es, en realidad, una joven esteta, algo fantástica en el vivir y completamente desequilibrada en el pensar. (CARRILLO, “Feminidades” In: *Mate amargo*, n. 2, 24 de julho de 1911)

O termo “Feminidades”, assim, serviu ao cronista para introduzir uma representação irônica da temática do bovarismo juvenil, associado às camadas médias e populares.

Longe de afirmar que Emir Emin Arslán conhecia a crônica de Gómez Carrillo, tomando-a como inspiração, o que objetivo, aqui, é destacar como o título “Feminidades” em ambos os textos serve para apresentar a mesma figura: aquela que, supostamente, incapaz do raciocínio lógico, rende-se à ilusão dos contos de fada, ao desejo do amor romântico, tema central dos folhetins semanais, ou, ainda, rende-se à ilusão da moda que promete a mesma beleza das estrelas hollywoodianas ou aproximá-la da conquista daquele amor romântico. Imagem circular e que se autoalimenta, o estereótipo volta-se tanto para o horizonte do casamento quanto do consumo, fissurada, unicamente, em si mesma, na sua limitada esfera feminina. Dessa perspectiva, o título da seção feminina da *La Nota* associa-se a um arcabouço de características, supostamente, femininas; aspectos que enformam uma feminilidade hegemônica tanto criticada quanto alimentada e reproduzida.

No ano de 1915, ainda, a revista publicou outro artigo sob o título da seção *Feminidades* que revela o tom humorístico e sua constituição irônica. Assinado pelo pseudônimo Experta, o artigo “Consejos a las solteras” apresentava conselhos e mandatos às mulheres para a conquista de um marido, além de dicas para não serem qualificadas de “solteronas”. Apropria-se, assim, de um formato típico das revistas femininas, satura o tom

irônico pela sintetização de mandamentos, apresentando uma visão hegemônica sobre a mulher:

No critiques nunca un cuadro o una producción literaria delante del amigo del autor. No se dignará discutir contigo y te considerará una ignorante. No hables de modistas ni de trapos en presencia de un hombre; lo desilusionarías si confesaras que le dedicas la mayor parte de tu tiempo. El éxito consiste en no descuidar ni un detalle de la toilette, pero sin darle la menor importancia. [...]
Si eres fea, no tengas la ingenuidad de decirlo. Basta que tú llames la atención de la gente para que ésta fije y se convenza que tienes razón. Levanta la cabeza y cree que eres mejor que todas las mujeres que te rodean, aunque tengas delante a la misma Cléo de Mérode. (Experta, “Consejos a las solteras”. In: *La Nota*, n. 19, ano I, 18 de dezembro de 1915)

Com esse percurso especulativo em torno do título da seção *Feminidades*, objetivo pensar os sentidos que ele carrega, justamente, pelo modo como foi apropriado e reatualizado pela própria revista. É relevante, assim, o que essa mudança implicou na condução do discurso da seção que, além de ser assinadas somente por pseudônimos em 1918, apresentou mais artigos que tratavam a mulher a partir de uma perspectiva hegemônica.

Notemos o carácter “em construção” da seção feminina ao longo desses anos, o que produziu um espaço que, como observou Tania Diz (2020), ofereceu representações heterogêneas e visões distintas sobre a mulher, mais ou menos alinhadas ao discurso dominante. Dessa forma, espaço poroso, a seção feminina era passível de se transformar segundo quem escrevia – característica que, como observa Verónica Delgado (2010), também singularizava as seções dedicadas ao teatro. Nesse sentido, entendo a seção feminina da *La Nota* como espaço possível de ser construído e reconstruído, que apesar de todos seus limites editoriais e temáticos, esteve em constante devir por um duplo movimento: por atender ao *interesse* do público e do mercado editorial, reatualizando seus temas e formas para chamar a atenção das leitoras e leitores; e por intervenção contínua das diferentes colaboradoras e colaboradores. Embora, de certo modo, seja um duplo movimento óbvio, em certa medida,

por ser um aspecto inerente da imprensa, acredito que seja importante marcar a seção como um espaço em constante construção, da qual Alfonsina Storni participa ao longo do ano de 1919. Sua experiência de colaboração frequente assemelha-se com a de Lola em *Páginas Femeninas*, de 1918, na qual encontrou espaço e tempo para desenvolver uma reflexão contínua e diferentes estilos narrativos e argumentativos.

Abandonar desse modo, o título *Feminidades*, cujos sentidos tocam uma feminilidade hegemônica, pejorativa, cunhado pelo olhar masculino, e substituir por *Vida Feminina*, é significativo, justamente, pela abertura de interpretações; afinal, o que é a *vida feminina*? Ou ainda o que é a *vida feminina* para Alfonsina Storni na condição de colunista da *La Nota*?

Na primeira publicação em *Feminidades*, como vimos, Alfonsina Storni se apresenta como a nova colunista, mas antes aponta para seu trabalho de poeta e a negociação com o diretor da *La Nota* que, ao fim, é uma negociação com o próprio discurso prescrito da seção feminina. Pela negociação, a cronista volta seu olhar à política e à mulher trabalhadora, percorre a cidade e os papéis de gênero, expondo não apenas os traços da feminilidade segundo o discurso hegemônico, mas também os da masculinidade.

Após esse texto, que pode ser lido como pórtico de seu trabalho na seção, Alfonsina Storni publica em *Feminidades* mais treze crônicas ao longo de nove números. Nos primeiros números, na seção *Feminidades*, entre 4 de abril e 2 de maio de 1919, as crônicas foram publicadas em pares, apresentando, geralmente, temas afins em diferentes perspectivas ou episódios diferentes.

Em “Los hombres fósiles” e “Un buen síntoma”, publicadas em 11 de abril de 1919, por exemplo, Alfonsina trabalha os tipos masculinos por diferentes vias. No primeiro,

apresenta os *homens fósseis* como aqueles que “cuyas ideas están casi petrificadas y que parecen vivir todavía en las capas espirituales del Medioevo” (STORNI, 2014, p. 46). Por meio da ironia, ela joga com os papéis de gênero, entre *eles/homens* e *nós/mulheres*, e marca seu próprio gesto discursivo de transitar entre esses papéis, exacerbando sua condição de gênero:

Fósil es un término que viene del latín, y aunque el latín sea un idioma que nada tiene que ver con nosotras, las personas del sexo femenino, de vez en cuando nos permitimos acercarnos a la sabia lengua, reverenciarla y pedirle permiso para incluirla en nuestra charla con un ligero y tímido tamborcillo...

[...]

temo haberme excedido em pasar, de un pesado libro a este papel, tanta ciencia, toda prolijamente masculina

(STORNI, 2014, p. 46)

Já na segunda, em “Un buen síntoma”, no lugar da construção argumentativa para convidar suas leitoras a questionarem suas relações com aquele tipo masculino, a cronista parte da notícia da chegada do poeta Amado Nervo a Montevideú para desconstruir tanto a imagem das mulheres, interessadas na “alta cultura” (STORNI, 2014, p. 326), quanto a imagem do poeta:

Me han informado que la llegada de Amado Nervo a las playas montevidéanas, dio lugar a una nota de finura espiritual, preciosa en nuestra vida un poco primitiva. [...]

Estábamos por creer que el ídolo nuestro era grotesco, y todo modelado a base del brillante y sonoro metal y he aquí que nos encontramos con que puede ser de finísima urdimbre y alado como un dulce sueño, siquiera en una bella ocasión.

(STORNI, 2014, p. 327)

Notemos, aqui, como a cronista se insere no coletivo feminino, utilizando-se do plural *nosotras*, aproximando-se de suas leitoras. Nessas crônicas e em outras como “Las elegidas

de Dios”, “Nosotras... y la piel”, “Un tema viejo”, “Lo cortés, etcétera...”, Alfonsina opta pela construção argumentativa, pelo tom polêmico, e centra-se nas oposições entre o *velho* e o *novo*, o *tradicional* e o *moderno* para abordar as contradições de gênero num contexto onde os “graves problemas de orden económico” atrasam uma “seria cultura artística” (“Un buen síntoma”, 11 de abril de 1919) ou cujas leis e costumes “rasgan las carnes de una porción de mujeres que no tienen ni la protección del estado, ni la protección masculina” (“Un tema viejo”, 25 de abril de 1919).

Entre 9 e 30 de maio, por outro lado, Alfonsina Storni publica quatro crônicas em cada número, do 196 ao 199; mais longas e narrativas. Ao contrário daquelas de desenvolvimento argumentativo, nessas ela desdobra diferentes personagens e centraliza o ensaio das subjetividades femininas, entre o público e o privado. Se em “Un baile familiar”, no número 196, ela narra o evento da família burguesa, a dança ensaiada da feminilidade e masculinidade no espaço legitimado, em “Carta de una novia” (n. 197), “Diario de una niña inútil” (n. 198) e “Historia sintética de un traje tailleur” (n. 199), a cronista simula as vozes e olhares de outras mulheres: ensaia a perspectiva íntima de uma noiva em dúvidas; de uma mulher cujo único objetivo é alcançar o casamento; e por fim, a de um traje *tailleur* que vivencia diferentes subjetividades pelos corpos das mulheres.

No ensaio de subjetividades, Alfonsina exercita o olhar irônico e a paródia dos gêneros literários ligados à intimidade das mulheres; o mais marcante dessa série é o “Diario de una niña inútil” na qual uma mulher de vinte e cinco anos conta-nos sobre a “Asociación secreta de las niñas inútiles pro defensa de sus intereses” e seu objetivo de “Cazar novios sobre todas las cosas” (STORNI, 2014, p. 88). Ao fim, quando a niña inútil consegue tornar-se noiva, ela despede-se não mais como uma mulher, mas como “decálogo en acción”:

He dejado ya de ser una mujer; soy un decálogo en acción. Día a día, noche a noche, me debo a la repetición sagrada: el 1ro.: Cazar novio sobre todas las cosas... El 2do.: etc., etc...” (STORNI, 2014, p. 91)

Em 13 de junho de 1919, altera-se o título da seção para *Vida Femenina*. Sob esse título, Alfonsina Storni publica a maior parte das crônicas, intercalando textos curtos, publicados em pares, e textos longos. Uma das mudanças mais visíveis na passagem de *Feminidades* a *Vida Femenina*, que impacta na forma e, ao mesmo tempo, marca a presença da poeta, é a publicação de versos e poemas em prosa inéditos – que inclusive levam como subtítulo “de un libro en preparación”. Entretanto, outro aspecto que nos chama a atenção, em contraponto com as crônicas no título anterior, é a incorporação crescente do espaço da cidade e a análise dos tipos femininos urbanos. Em *Vida Femenina*, vê-se cada vez mais o trânsito e a diluição entre a vida privada e pública, a experimentação de diferentes formas para atingir suas leitoras e reforçar sua persona literária, como poeta, tradutora e crítica cultural.

Ademais, é interessante notarmos como a seção foi aumentando ao longo do tempo: além dos textos assinados por Alfonsina Storni eram publicadas notas informativas sobre eventos estrangeiros, sem designação da autoria. Por exemplo, no número 206, a crônica “Un acto importante”, em que observa os costumes em torno do luto que provocava “transtornos económicos” (“Un acto importante, 25 de julho de 1919) às mulheres pobres, é seguida de um artigo sobre a enfermeira britânica Edith Louisa Cavell que ajudou soldados na Bélgica ocupada pela Alemanha, na Primeira Guerra Mundial. Já no número 208, a seção é composta pelos poemas em prosa de Alfonsina e pela nota “Las mujeres y el derecho al sufragio” a respeito da luta política das mulheres francesas.

De modo geral, Alfonsina Storni começa a expor o conturbado e contraditório processo de modernização às mulheres argentinas, preocupa-se com as tensões entre a esfera privada e pública, analisa as problemáticas em torno da moda e, principalmente, aborda os

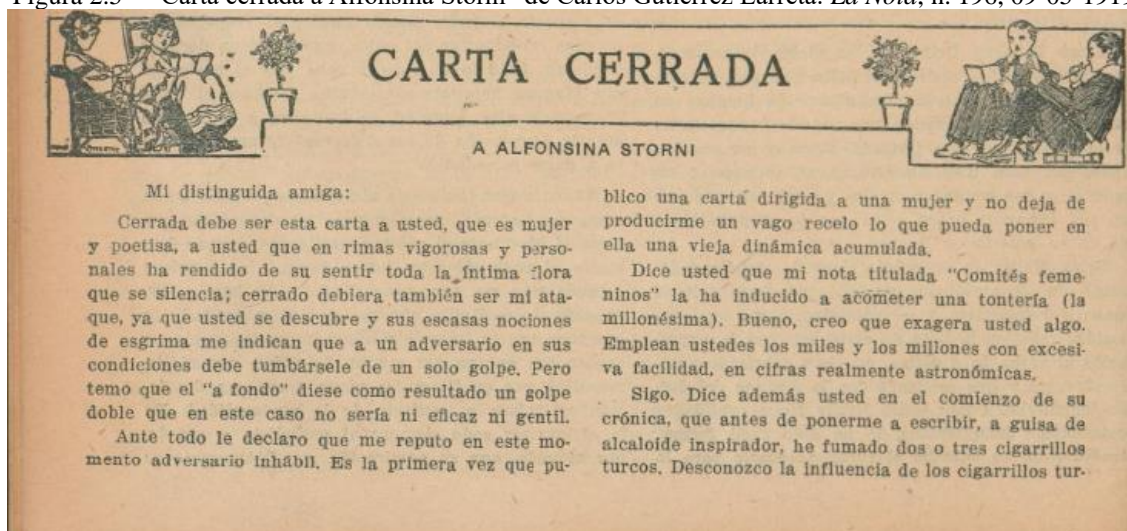
movimentos feministas locais e seus objetivos, desconstruindo os preconceitos que as orbitavam. Sobre o feminismo, por exemplo, lemos que:

Reírse del feminismo, por ejemplo, me parece tan curioso como reírse de un dedo porque termina en una uña (“Un tema viejo” In: *La Nota*, Feminidades, 25 de abril de 1919)

No hay mujer normal en nuestros días que no sea más o menos feminista. Podrá no desear participar en la lucha política, pero desde el momento que piensa y discute en voz alta las ventajas o errores del feminismo, es ya feminista, pues feminismo es el ejercicio del pensamiento de la mujer, en cualquier campo de la actividad.
 (“Un libro quemado”, In: *La Nota*, Vida Femenina, 27 de junho de 1919)

A colaboração constante e sistemática lhe rendeu interlocutores nem sempre satisfeitos com suas ideias. Em 9 de maio de 1919, Carlos Gutiérrez Larreta publicou o texto “Carta cerrada a Alfonsina Storni” para criticar a crônica “Un tema viejo” na qual Alfonsina se posiciona a favor do feminismo e se opõe, duramente, a outro artigo de Larreta, publicado semanas antes. Isso demonstra como *La Nota* foi um espaço aberto à polêmica e como alguns dos seus colaboradores não eram favoráveis ao feminismo ou à mulher no espaço público – seja na cidade ou na revista.

Figura 2.5 – “Carta cerrada a Alfonsina Storni” de Carlos Gutiérrez Larreta. *La Nota*, n. 196, 09-05-1919



Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano

Na revista *La Nota*, Alfonsina explora, dessa forma, diversas estratégias discursivas e gêneros literários, desdobrando múltiplos modos de abordar e representar a mulher, além de divulgar sua poesia e persona literária. Ao longo das crônicas, ela vai estabelecendo um compromisso político de mostrar a “presente hora femenina” (“Un lápiz vengador”, 13 de junho de 1919) em todas suas contradições e potencialidades.

Considerando os múltiplos fios de análise que nos oferecem as crônicas e o percurso aqui traçado, nas próximas páginas vamos nos deter na leitura das crônicas “La dama de negro” e “Tipos femeninos callejeros”. A primeira foi publicada em *Femenidades*, no segundo número após assumir a coluna feminina de *La Nota*; já a outra faz parte de *Vida Femenina*. Com essas crônicas, procuro refletir sobre a mudança no olhar da cronista e a construção do movimento da *flâneuse*; como Alfonsina Storni percorre a cidade, revelando novas cartografias. Nesse sentido, o flunar dessas crônicas aponta para uma experiência particular de gênero que, como observou Alicia Salomone (2005, p. 378), não coincide necessariamente com a experiência dos homens, autorizados, desde sempre, a caminhar pelo espaço público.

2.3. O século das surpresas

Na crônica “La dama de negro”, a segunda publicada em *Feminidades* junto de “Compras de maridos” em 4 de abril de 1919, Alfonsina Storni narra um episódio vivenciado no transporte público, figurando-se outra vez como leitora:

Hace pocos días había, con una compañera de tareas, tomado el subterráneo que debía conducirnos al centro.
Con mi habitual libro en las manos, previa resignación de mi compañera, que tenía ese día largo deseos de charlar, me engolfé en las páginas de aquel. Inconscientemente, de vez en cuando, sentía portazos, silbidos, gente que pasaba a mi lado, un arranque del convoy... un detenimiento. (STORNI, 2014, p. 70)

O movimento da cronista é da ordem da negação: recusa a conversa e ao olhar. O livro, como na primeira crônica de *Feminidades*, surge novamente como objeto que caracteriza a colunista e como contraponto ao cenário urbano; objeto que permite a fuga, abstrair-se do tempo e espaço. Entretanto, o que salta na crônica é justamente a impossibilidade dessa fuga, a convocação de seus sentidos para o olhar. Logo, a leitura é interrompida não pela conversa da amiga, mas pelo cheiro que invade os sentidos:

Tengo un olfato profundamente susceptible: lo que no había lograda ningún ruido – separarme de mi lectura – lo consiguió un perfume insolente que me hizo levantar los ojos hacia quien lo llevaba.
Tendría, la dama de mis interrupciones, ya que no puedo decir de mis afanes, unos treinta y cinco años.
Vestida de negro, elegante, a pesar del excesivo adorno, sentóse frente a nosotros acompañada por una niña de unos cinco años en quien apenas reparé [...] Después de este breve examen, volví sobre mi libro, mucho más interesante, por cierto, que mi vistosa perfumada. (STORNI, 2014, p. 70)

Seguindo o perfume, captura-se a figura de uma mãe elegante no transporte público com sua filha, à primeira vista desinteressante. A cronista, assim, insiste no livro como objeto

de seu interesse. Porém, se antes foi o cheiro que a fez olhar o entorno, a seguir será o tato, o toque de sua amiga que a convoca ao olhar.

No había terminado de leer una página cuando sentí que en el pie derecho una suave presión del pie de mi amiga.
Confesarán mis gentiles lectoras que, cuando una compañera de viaje le da a una discretamente en un pie, sabe, la tocada que quiere decirte: ¡fíjate en aquello! Y saben mis todavía más gentiles lectoras que “aquello” es siempre una observación maligna. ¿No es así? Levanté los ojos, pues, en busca del detalle (STORNI, 2014, p. 70-1)

Com o chamado da amiga, a cronista se volta para suas leitoras, identifica-se com elas pelos códigos da feminilidade, deixando de lado, enfim, o livro. Levantar os olhos substitui definitivamente a leitura do livro pela leitura das figuras femininas; passa ao olhar mais além, a busca pelos detalhes e significantes da cena que sua amiga, atuando textualmente como leitora e guia da cronista, (nos) leva a ver:

- Fíjate en la nena; tiene el cabello oxigenado y está pintada.
La miré detenidamente; efectivamente: la inocente criaturita por debajo de la gentil capota, dejaba aparecer bucles de un oro sin brillo, desigual y sucio...
Las dulces y frescas mejillas cargadas de carmín, perdían su natural frescura para adquirir el aspecto de muñeca barata y ramplona, con que suelen adornarse los escaparates de las tiendas de suburbios.
La digna mamá, inmóvil al lado de su afeado retoño, paseaba sus ojos sobre los viajeros como reclamando la admiración por su obra, por su dulce obra de madre y artista. (STORNI, 2014, p. 71)

A cena antes banal, ignorada pela cronista, é dissecada e saltam os pequenos detalhes na imagem da criança – o cabelo, a maquiagem. Por uma analogia irônica, ela vê a criança como uma boneca barata construída por sua mãe para ser vista pelos outros. A cronista, então, radicaliza o seu olhar e a analogia irônica:

¿No habrá en esta dama de treinta y cinco años un instinto invencible de arte? ¿No habrá querido imitar a ciertos pintores del Renacimiento, que hacían magníficos rostros de niños?
Bien pudiera ser; este es el siglo de las sorpresas.
(STORNI, 2014, p. 71)

A criança como obra de arte reforça a qualidade insólita da vida feminina. A cena desperta a lembrança sobre a ação de outra mãe condenada pela justiça após tentar se suicidar levando consigo seus dois filhos⁹⁷. A cronista apropria-se, dessa forma, da notícia e “devolve, *sobrescritas*” (GÁRATE, 2017, p. 31) à coluna feminina:

Pienso, hoy, que han pedido una fuerte pena para una arrebatada mujer que al intentar matarse lo hizo arrojándose al agua con dos hijitos, que perecieron. Pienso que este acto, de posible extravío, es, por lo menos, una cosa honrada dentro de su tragicidad. ¿Pero qué pena dar a una madre que carga el alma de su criatura, embadurnándole el cabello y la cara a los cinco años? (STORNI, 2014, p. 71)

Em “La dama de negro”, o que está em jogo são as contradições da feminilidade e a atuação dos discursos sob os diferentes corpos das mulheres – seja da mãe ou da criança – que as conduzem e as enformam como “corpo-para-o-outro” (BOURDIEU, 2020, p. 107), constituindo-se *pelo e para* o olhar do outro. Isto é, como explica Bourdieu (2020), trata-se de um corpo duplamente determinado socialmente:

Tudo, na gênese do *habitus* feminino e nas condições sociais de sua realização, concorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros. A relação com o próprio corpo não se reduz a uma ‘imagem do corpo’, isto é, à representação subjetiva (*self-image* ou *looking-glass self*), associada a um determinado grau de *self-esteem* [...] Assim, o olhar não é apenas um simples poder universal e abstrato de objetivação, como supõe Sartre; é um poder simbólico cuja eficácia depende da posição relativa daquele que percebe e daquele que é percebido, e do grau em que os esquemas de percepção e de apreciação postos em ação são conhecidos e reconhecidos por aquele a quem se aplicam. (BOURDIEU, 2020, p. 107-12; grifos do autor)

⁹⁷ Tal episódio será retomado por Alfonsina Storni na crônica “Una conmutación”, publicada em 7 de novembro de 1919, sete meses após a crônica “La dama de negro”, o que demonstra seu grande interesse por esse caso que condenou a mãe a uma pena de 25 anos – em sua visão, injusta. A criminalidade feminina foi tema que ganhou força em Buenos Aires após o caso de Carmen Guillot e é tratado em algumas crônicas de Alfonsina Storni, justamente, para questionar as leis que atuavam sobre as mulheres.

Desse modo, o olhar extremo da cronista, que observa a imagem da criança e da mãe como obra de arte e artista respectivamente, faz irromper a ironia. E ao mesmo tempo coloca em jogo o questionamento sobre a transmissão da feminilidade, seja por meio de uma mãe ou da própria coluna feminina. Apresentar a cena como parte do *século das surpresas* opera na contramão do encanto com a vida moderna das mulheres que, ao fim, não representava nenhuma novidade; as mulheres continuavam carregando e reatualizando suas antigas armaduras em prol da feminilidade, cada vez mais vendida como mercadoria.

É significativo o movimento de resistência do olhar, entre o livro interessante e as figuras femininas desinteressantes. De um lado, reafirma-se a imagem da colunista-leitora que prefere se distanciar do seu tempo e espaço, em vez de se voltar para os detalhes que supostamente qualificam o mundo feminino. Por outro, a crônica aponta justamente para a impossibilidade do não olhar, de ignorar esses detalhes: invadida pelo cheiro ou cutucada pela figura da amiga, ela é convocada a voltar-se para aquele cenário. Ao fim, mesmo negando-se a olhar, a cronista começa a investir naquilo que podemos considerar uma retórica da *flânerie*, que segundo Dorde Cuvardic García: “logra siempre observar algún personaje capaz de asumir como el objeto de la crónica y reconstruir, por medio de su método deductivo, la historia y los sentimientos que se esconden tras la fachada de los tipos sociales observados” (2010, p. 61).

Destaco esse movimento, de resistência e exigência do olhar em “La dama de negro”, pois de certo modo ilustra o jogo performático da cronista na coluna feminina que procura se distanciar, negociar, mas cujo gesto de olhar, “detenidamente; efectivamente”, para a vida feminina será incontornável. Alfonsina, assim, passará a investir, cada vez mais, no poder simbólico de seu próprio olhar. É significativo, dessa forma, que na primeira publicação de *Vida Femenina*, com a crônica “Un lápiz vengador” ela explique seu método de olhar e de

escrita que faz do detalhe um objeto arqueológico; um método de dedução para analisar passado e presente, para reconstruir a vida em movimento:

Quizás no haya nada tan interesante, y tan exacto, como medio de deducción, que el detalle. Es este el delator por excelencia; pueden los advenedizos, en cualquier campo tratar de simular lo que no son; el detalle inesperado y fuera de sus cálculos, los señalará al análisis, y así como un detalle fósil puede servir para reconstruir toda una época, ciertos detalles humanos pueden servir para construir sobre ellos, un espíritu, un medio-ambiente, una expresión colectiva. (STORNI, 2014, p. 118)

Explicada a importância do detalhe e o método, a cronista analisa o detalhe fora de lugar em um quadro de uma mulher encontrado na rua, os traços de um lápis que deformam aquele busto, colocando em prática o exercício de dedução:

El lápiz de nuestra dama nos habla de la presente hora femenina, hora de transición, de media cosa, de indecisión, de mezcla. Hora de no temer en aparecer en una vidriera, previa la corrección mínima que se nos figura el escrúpulo mínimo trivial, sin importancia. Hora de esforzarse en cubrir lo que escapa frente al enfocador. (El enfocador: quien observa. Quien encubre: la mujer de hoy que nada ignora y todo lo disimula). (STORNI, 2014, p. 118-9)

Pela análise dos detalhes, ela apresenta seu desencanto com a “presente hora femenina”, mas também acena para o compromisso, diante dessa hora de transição, de fazer ver aquilo que escapa ao olhar seja por causa do “enfocador”, quem observa, seja por causa daquela que é observada e se “encobre” para isso. A mulher como vitrine autoconstrói sua imagem em vista daqueles que a observam e a focalizam; e por isso essa mulher “nada ignora” e “todo lo disimula”. Esta condição, socialmente aceitável e estimulada, para Alfonsina, produz um estado de dependência, de ingenuidade perigosa que coloca a mulher “fuera de la lucha moderna” e a entrega “a la crueldad de la vida” (STORNI, 2014, p. 119).

Essa perspectiva sobre a mulher como vitrine – para ser olhada – e sua vivência na cidade ressurgem de outra forma nas crônicas “Tipos femeninos callejeros” e “La voluminosa

señora”, publicadas em conjunto na seção *Vida Femenina* em 1 de agosto de 1919, no número 207. Nessas, em comparação com “La dama de negro”, não vemos mais o movimento da negação ou a figura da amiga como a fagulha que aciona o olhar e análise da cronista. Ao contrário daquela, a cronista está sozinha em seu caminhar pela cidade, entretanto, no lugar de narrar uma experiência individual ela faz desse passeio, do *flanar*, uma experiência coletiva. Pelo uso do *nosotras*, guia ativamente suas leitoras pela cidade, mediando o olhar e oferecendo as cartografias dos tipos femininos urbanos. Dessa forma, seu olhar se concentra menos na paisagem urbana e mais na paisagem dos corpos das mulheres, nos novos sujeitos sociais que começavam a se fazer presentes e a construir suas próprias imagens no espaço público. A cronista não salta de personagem em personagem, mas de detalhe em detalhe de um único corpo. Em “Tipos femeninos callejeros”:

A mediodía, o a las cinco de la tarde, cuando algunos establecimientos lanzan grupos humanos a las calles, podéis observar a la chica-loro. Suele tener alrededor de quince años; os describiré su toilette empezando por las bases... (sobre todo, la lógica).
(STORNI, 2014, p. 102)

A narradora dessa crônica é a *flâneuse* que lança o olhar anônimo sem ser reconhecida por aquela que é observada. No entanto, ela permite que as leitoras também assumam essa posição ao oferecer as coordenadas da cartografia dos diferentes tipos femininos. O cenário é a saída do trabalho, quando a multidão se direciona para o almoço ou retorna para suas casas. Na medida em que a cronista acompanha o movimento da *chica-loro*, essa jovem de quinze anos, observamos seu corpo por diferentes perspectivas e focalizações. Por um movimento ascendente – dos pés à cabeça – e foco ampliado, revela-nos, primeiro, o salto alto e elegante, as meias de seda vegetal, os lábios carmim, os cabelos de menininha. Como se por meio de uma câmera cinematográfica capturasse os detalhes da personagem prestes a entrar na cena, a cronista recorta e remonta o corpo da *chica-loro*:

Sigamos hacia arriba: la pollera, algo estrecha, conduce a la cintura algo baja, floja, como en natural abandono. De la cintura al cuello, un busto de mujercita mal disimulado, ostenta de borlas gruesas de vivos colores y un escote que, a pesar de pronunciado, os impide observar la línea de la garganta, pues aun cuando no lo sospechabais, la niña-loro lleva su cabello suelto o en bucles como cuando tenía nueve años. (STORNI, 2014, p. 102)

Jogando com as supostas expectativas de suas leitoras, na análise de cada fragmento, postos em perspectivas extremas, a cronista vai convidando-as ao olhar atento, deslocando para o primeiro plano os detalhes dos detalhes, suas associações e significados:

Ahora que la tenéis, que la tenemos, mejor dicho, toda a la vista, demos un vistazo general:

La tela del vestido es pobre, el adorno despojado a los viejos vestidos; pero está hecho sobre el último figurín y no sin cierta gracia.

Ved ahora ese ingenioso pegote en las mangas: es que faltaba un pedacito de tela...

Aguzad el análisis: esos zapatos son de señora, esos cabellos de niñita, ese busto, el mismo de una señorita casadera, esa pollera es corta y entallada, su sonrisa un poco artificiosa, norteamericana, su sombrerito, parisién, su desenfado criollo [...] (STORNI, 2014, p. 103)

O corpo da *chica-loro*, assimilado nas diferentes focalizações, ampliado e analisado é representado, ao fim, como uma colagem dos vários tipos femininos nas suas diferentes fases – menininha, senhora, senhorita casamenteira – entrelaçados às referências da indústria cultural – o cinema estadunidense, a moda francesa. Realça, nesse sentido, o aspecto genérico da *chica-loro* que absorve e imita as imagens de seu meio cultural, massificado. A descrição oferecida por Alfonsina Storni lembra as páginas das revistas femininas nas quais todos esses elementos, sapatos, chapéus, penteados, maquiagens, encontravam-se amontoados em fotografias e publicidades, justapostos para sugerir a montagem de uma imagem feminina amalgamada em acessórios e objetos. Entretanto, nessa mesma imagem desconjuntada a cronista vê a incapacidade da *chica-loro* de esconder totalmente os sinais que denunciam sua própria condição social e de classe. A *chica-loro* participa da massa que almeja o consumo e a

vida da mulher moderna por meio desse, situando-se entre a impessoalidade oferecida pela massificação da indústria cultural e os limites materiais de sua classe social.

São esses elementos que produzem o interesse na *flâneuse* que, colocando a cena outra vez em movimento, passa a seguir a *chica-loro* e associa aqueles detalhes a uma enumeração dos novos costumes e paisagens urbanas: “pensáis en el cine, en las novelas cursis, en los catálogos de grandes tiendas, en las casas de departamentos, en miles de cosas encontradas y babilónicas y os echáis a seguirla por esas calles” (idem). Inscritos em seu corpo, a *chica-loro* é como um reflexo de seu tempo e contexto.

Dos detalhes da roupa, a cronista passa a analisar a conversa da personagem com outras jovens da mesma idade, que não “deja tiempo a muchas reflexiones” (idem). Outra vez, utiliza-se do recurso da enumeração, só que agora o efeito será de fadiga e desinteresse: “En cinco minutos oís infinidad de cosas: signos de agorerías, cartitas recibidas, formas algebraicas, una opinión sobre la guerra, el calzado de moda, escapadas al Botánico, un verbo en francés.... oh, eso no acaba” (idem). A quantidade de temas diversos, aparentemente desconexos, exportados das revistas e que refletem essa sociabilidade feminina, ressaltam a personalidade genérica. A partir desse momento, a *flâneuse* vai perdendo seu interesse e focaliza a monotonia daquelas figuras, a *performance* de gênero no espaço público.

Nesse sentido, a conversa “infinita” é logo interrompida pelo riso estridente da *chica-loro* e de suas amigas; risadas que se repetem ao passar dos automóveis: “¿Qué ocurre? No atináis. Veis únicamente un automóvil que pasa... Pero no ha transcurrido un minuto cuando la risa vuelve a estallar; menos contenida que antes... ha pasado otro automóvil” (STORNI, 2014, p. 103).

A cena borrada e cada vez mais audível, antes focada nos corpos, torna-se nítida e ampliada, revelando a monótona e repetida atuação:

Cuando el juego se repita la tercera y cuarta vez entonces os dais cuenta: el automóvil que las hace reír es siempre el mismo. Es un Ford descubierto, manejado por un muchacho de unos 18 años: mientras ellas caminan media cuadra, el Ford rodea la manzana y vuelve a alcanzarlas con las consiguientes manifestaciones de alborozo.
(STORNI, 2014, p. 103)

Com a dinâmica do flerte, o jogo da conquista amorosa também praticado no espaço público – possível somente a partir das transformações modernas (BONTEMPO; QUEIROLO, 2012) –, as meninas e o rapaz (possivelmente de outra classe social devido ao carro) entram em um *looping*. A repetição e imitação, assim, é também um mote e recurso da crônica; da *chica-loro* que imita as atrizes de cinema e modelos de revistas; das risadas que se repetem quando o jovem de 18 anos refaz o mesmo percurso. Ao fim, a *flâneuse* leva-nos a abandonar a personagem: “Por último os cansáis un poco de la chica-loro y la abandonáis en una esquina, no sin antes haber observado la movilidad de sus manos y la inteligencia de sus expresiones” (STORNI, 2014, p. 103)

A construção imagética da *chica-loro* coloca em questão tanto a centralidade da aparência e a construção de um determinado corpo feminino para ser visto e desejado, quanto a efetividade dos discursos que circulam em torno de uma jovem de quinze anos, mais maleável e suscetível a imitar as imagens da moda, da publicidade, do cinema etc. Ela é a representação da *chica moderna*, do corpo docilizado e subserviente, sujeito à dupla mensagem do consumo e do casamento. Podemos ver, então, como atua uma jovem submetida ao mecanismo epidêmico da moda, na tendência imitativa oferecida pela lógica do consumo moderno, e ao “principalísimo fin [de] agradar”, como escreve Alfonsina Storni na crônica “Los detalles; el alma”:

Todas las cosas inútiles de que la mujer se carga al vestirse no son más que trampas, más o menos inocentes, más o menos razonadas, con que desea atraer la atención masculina, lograr sus alabanzas, conquistar su admiración.
(STORNI, 2014, p. p. 110)

Se alguns cronistas registraram o homem que vai à caça da mulher (GÁRATE, 2017, p. 111), em “Tipos femeninos callejeros” vemos o outro lado: a performance da mulher que vai à caça do marido, preparando seu corpo e calculando seus gestos. A marca da mobilidade e da inteligência, apresentadas ao fim da crônica, acena, no entanto, não para a imagem de uma jovem ingênua, desprovida de pensamento, mas acentua o uso excessivo de suas capacidades intelectuais e motoras para projetar determinada imagem de seu corpo, para esconder sua condição social. Notemos como essa figura, ao contrário daquela hegemônica presente na imprensa feminina, não é representada como essência universalizada e marca-se o seu tempo, espaço e classe, atravessados, precisamente, pela pasteurização e universalização promovidas em nome do consumo, como analisamos junto a Buitoni (2014), no capítulo anterior. Não se trata apenas da reconstrução textual de um *tipo*, mas de seu funcionamento em meio a massa.

Por outra parte, o corpo é levado a um local de tensão, o tom paródico e irônico, como observou Alicia Salomone (2005, p. 330), se aproxima do grotesco. Mas é a partir desse conflito, do tensionamento da condição feminina pela representação da imagem reflexo de outras imagens – saturadas, coladas quase que fora de lugar –, que se estabelece uma intenção didática e a possibilidade de sensibilizar as leitoras para as novas cenas da sociabilidade urbana, da performance calculada, artificial e monótona, dos corpos no espaço público em vista do olhar do outro. A cronista, nesse sentido, com sua acidez e ironia, não deixa de revelar um olhar solidário a essas mulheres; não as trata como culpadas, mas compreende a condição feminina, a dependência e submissão, como resultado do processo histórico e simbólico. Para Alfonsina, a “*pasión de agradar*”, atua de modo desordenado e vertiginoso, mas como escreve em “*Los detalles; el alma*” não se trata de uma condição individual e sim coletiva, transmitida pela cultura, nos costumes, nas roupas etc.:

no se crean culpables las mujeres modernas de algún grave delito; ellos así las quieren, así las exaltan, así las buscan. Además no son las mujeres modernas las que han inventado sus actuales armaduras. De otras Evas les vienen; junto con la herencia espiritual del sexo, han llegado las herencias materiales. (STORNI, 2014, p. 110)

A *chica-loro*, como aquela criança de “La dama de negro”, foi ensinada a construir sua imagem para ser olhada e o consumo de todas aquelas imagens das mulheres modernas do cinema, da publicidade, das revistas, corroboram para sua artificialidade imitativa. Tornando-se um corpo construído “por y para el mercado” (SALOMONE, 2005, p. 331). Alfonsina Storni, nesse sentido, quebra com a ideia da feminilidade como essência e apresenta, claramente, uma perspectiva de classe; a imitação é também uma questão impulsionada pela estratificação social – no jornal *La Nación*, por exemplo, na crônica “La joven bonaerense” ela aborda diretamente essa dinâmica:

La joven bonaerense imita sin reservas a la clase social inmediata superior. Las obreras imitan a las empleadas, las empleadas a las burguesas, las burguesas a las aristocráticas, las aristocráticas se plagian entre ellas. La industria se ha amoldado y favorece esta idiosincrasia, imitando en artículos de costo inferior los artículos carísimos de última moda. (STORNI, 2014, p. 245)

Retomando a publicação de 1 de agosto de 1919, a crônica da *chica-loro* é seguida do título “La voluminosa señora” na qual a cronista investe também no *nosotras* e continua a guiar as leitoras pela *flânerie*, observando no transporte público uma ciumenta esposa: “Dais con la voluminosa señora en un asiento del subterráneo, y la tenéis frente a frente, bajo el bistorí” (STORNI, 2014, p. 100). Nessa, ao contrário de analisar os detalhes de sua imagem, a cronista leva-nos a imaginar a história daquela mulher e o que a teria conduzido aquela postura: “En seguida imagináis una historia: tuvo también ella, un día, veinte años” (STORNI, 2014, p. 100).

Podemos observar como Alfonsina aproxima-se de suas leitoras, colocando-as em movimento recria textualmente seus pensamentos, gestos e reações: “Un sacudimiento del subterráneo os vuelve a la realidad y os dais cuenta de que vuestra imaginación ha ido muy lejos, más de lo prudente en una niña” (STORNI, 2014, p. 101). Há, de certo modo, um exercício de colocar-se no lugar de outras mulheres; uma quebra da distância entre o eu e o outro, entre o individual e o coletivo.

Essas crônicas, os tipos femininos stornianos, colocam em cena as novas nuances e dinâmicas, as possibilidades e conflitos quando a mulher transita e ocupa o espaço público. A cronista insere-se diretamente na experiência urbana também como mulher, desliza entre um olhar irônico e crítico. Em outras crônicas, ela chega a escrever, nas entrelinhas, sobre o assédio que sofriam – por exemplo, em “Lo cortés, etcétera...”, de 18 de abril de 1919: “Estoy segura que andando unas cuabras de pie en el tranvía no perderemos nada de nuestra gracia, de nuestra línea; en fin, no nos ocurrirá nada grave. Y, a veces, sentadas, sueles ocurrirnos...” (STORNI, 2014, p. 121). Isso leva-nos a questionar sobre a possibilidade da *flâneuse*, afinal, como as mulheres poderiam, nesse contexto, transitar pelo espaço público como sujeito anônimo e errante, isto é, como o *flâneur* que vagabundeia pela cidade (“el callejeo honesto”, nas palavras de Alicia Salomone; 2005)?

Nesse sentido, como sugere a crítica, é preciso ressignificar a figura do *flâneur* a partir da posição de uma “flâneuse o paseante-mujer” (SALOMONE, 2005, p. 378). Segundo Lauren Elkin, frente aos diversos críticos e críticas que advogam pela impossibilidade de uma *flâneuse*, de um *flâneur*-feminino, é preciso considerar que a “mulher na rua é uma figura instável” (2022, p. 318). Ou seja, é preciso ver a *flâneuse* em seus próprios termos:

Sugerir que seria impossível existir uma versão feminina do *flâneur* é limitar as formas de interação das mulheres com a cidade ao modo como os homens interagem com ela. Podemos falar de restrições e costumes sociais, mas não há como negar que as mulheres estavam lá; precisamos entender o que as caminhadas pela cidade significavam para elas. A resposta talvez não

consista em tentar encaixar a mulher num conceito masculino, mas sim em definir o próprio conceito. (ELKIN, 2022, p. 22)

Também por essa perspectiva, considerando a experiência de gênero, Alicia Salomone compara o flânar de Alfonsina com o de outros escritores, como Roberto Arlt, modelo representativo da figura do *flâneur* nos anos 1920 e 30 em Buenos Aires (SARLO, 1988), e pergunta-se: “¿La mirada de Alfonsina puede ser asimilada a la de este sujeto?” e propõe que o aspecto diferenciador do sujeito de Alfonsina é o seu foco, sua abordagem desde uma “perspectiva feminina/feminista”:

Ella también recorre los espacios urbanos e ilumina distintos escenarios y personajes; su visión, por momentos duramente irónica, en otros casos, es comprensiva y optimista. De todas formas, a mi juicio, el rasgo que distingue su mirada es el enfoque: su articulación desde una perspectiva femenina, minoritaria, en el sentido de Deleuze-Guattari: que hace minoría frente al poder. Ella quiebra la dicotomía sujeto-objeto, esa distancia que no supone diálogo con entre el Yo y los “otros”; la emisora se sabe parte de la escena que relata y en la que permanentemente se incluye: más que un Yo, en estos textos se percibe, con distintas intensidades, un tránsito constante hacia un vosotras/os. (SALOMONE, 1998, p. 10)

A solução de Alfonsina Storni aponta para a coletividade, o trânsito ao “vosotras” (SALOMONE, 1998, p. 10). Por essa via, a *flâneuse* de Alfonsina se diferencia não por seu matiz valorativo, mas pelo posicionamento subjetivo, a consciência crítica frente as configurações simbólicas, normativas, sociopolíticas da organização patriarcal e classista da sociedade (SALMONE, 2005, p. 384). Assim, como analisou Alicia Salomone, se o *flâneur* exhibe “su condición de sujeto autónomo y la consiguiente separación que lo distingue tanto de otros pares” (idem), a *flâneuse* storniana abre espaço para outro tipo de subjetividade: uma figura que se reconhece como um sujeito menos pleno, consciente de sua marginalidade ou da invisibilidade da sua palavra e por isso mesmo “suele echar mano de numerosas estrategias en la enunciación de su discurso” (idem). Por outra parte, prossegue Salomone, essa *flâneuse* sem ser completamente legitimada no espaço público, costuma relativizar e fraturar sua

distância para com as outras(os), os sujeitos subalternizados(as), diluindo ou apagando, na textualidade, as fronteiras entre o eu e as outras(os).

A oscilação entre distância e aproximação é tanto recurso imagético, como na construção dos diferentes focos em “Tipos femeninos callejeros”, quanto recurso discursivo que intervém na reorganização do espaço e dos sujeitos. Um exemplo paradigmático, a meu ver, da quebra do distanciamento, pode ser visto no poema “El obrero”, publicado em 1920 no livro *Languidez* – mesmo período em que se ocupava das seções femininas. É interessante, nesse sentido, observar como a *flâneuse* no poema, diferente das crônicas analisadas, é flagrada, quase que acenando para sua impossibilidade, porém o que se desdobra é uma reorganização da cena; uma perspectiva outra onde vemos o retrato dos observadores pelo olhar da observada:

Mujer al fin y de mi pobre siglo,
Bien arropada bajo pieles caras
Iba por la ciudad, cuando un obrero
Me arrojó, como piedras, sus palabras.

Me volví a él; sobre su hombro puse
La mano mía: dulce la mirada,
Y la voz dulce, dije lentamente:
-¿Por qué esa frase a mí? Yo soy tu hermana.

Era fuerte el obrero, y por su boca
Que se hubo puesto sin quererlo, blanda,
Como una flor que vence las espinas
Asomó, dulce y tímida, su alma.

La gente que pasaba por las calles
Nos vio a los dos las manos enlazadas
En un solo perdón, en una sola
Como infinita comprensión humana.
(STORNI, 1999, p. 240)

A condição de gênero em seu tempo é a entrada do poema, a passeante bem-vestida na cidade é atingida pelas palavras de um operário. Nos primeiros versos, a *flânerie* feminina interrompida acena para sua impossibilidade, objeto do olhar e da intervenção do outro, sua

presença é questionada; o contraste de gênero e classe dos personagens, entretanto, logo é amenizado pelo giro da *flâneuse*, que responde ao gesto. Se as palavras do operário são como pedras, a da poeta é doce e calma, relativizando e fraturando a distância para com esse sujeito pela identificação na subalternidade: “Yo soy tu hermana”. A cena nos versos finais coloca em perspectiva um outro espaço urbano; modificado e reorganizado pelas ações dos sujeitos, da poeta em direção ao operário que atua pela compreensão e altera a percepção dos outros passeantes, das pedras contra ela à “infinita comprensión humana” entre eles.

Essa *flâneuse*, como analisou Alicia Salomone, revela sua marginalidade, sua condição menos plena; por ela vemos os limites da cidade para uma mulher, as fronteiras invisíveis que costumam ainda a serem redesenhadas ou apagadas. Em 1917, Alfonsina escreveu um poema, não publicado em livro⁹⁸, de título “Los malos hombres”, no qual vemos uma mulher espantada após ter sido abusada, violentada, e que procura transmitir sua experiência “por la vida andando”, alertando sobre os perigos de caminhar sozinha à noite:

Amigas: defendedme,
Me han hecho un grave daño,
En una mala noche.
[...]
Sabed, amigas rubias,
Que por la vida andando
Unos hombres – tres eran –
Me salieron al paso.
Oh, amigas, defendedme,
Que perezco de espanto...
[...]
Amigas, esos hombres
Los ojos me vendaron
Las flores que llevaba
Las tiraron al barro.

Un alfiler al rojo
Pecho adentro me hincaron.
Ungiéronme los labios.
Con aceites amargos.

[...]

⁹⁸ Na primeira edição dos seus poemas reunidos, de 1968 (Sociedad Editora Latino Americana, SELA), consta que o poema foi publicado no jornal “La Idea”, porém não consegui encontrar o título por falta de informações.

Después... después... crueles
Rieron de cansancio.
Después... después... crueles

Riendo se alejaron.
Y yo quedé vencida
Sobre el camino largo.
[...]
Amigas, desde entonces
Me persigue el espanto.
.....
Nunca salgáis de noche,
Las de los dulces labios.
Nunca salgáis de noche,
Ni con cielo estrellado.

Los hombres andan sueltos,
Como perros sin amo.
... Y eran tres hombres secos,
Lúgubrementes largos.
(STORNI, 1999, p. 459-62)

Os limites, aquelas fronteiras invisíveis da cidade, estão colocados no poema. As imagens dos três homens são entrelaçadas ao aspecto aterrorizante e cadavérico; os corpos largos e fúnebres, sombrios, mas “secos como esqueletos”, com mãos “finíssimas”. A construção que acena para o sobrenatural, entretanto, é logo desfeita: “Seis cadenas humanas/ Me domaron los brazos” (STORNI, 1999, p. 460).

O motivo do terror é masculino. O excesso de pontos e reticências indicam-nos a dificuldade do relato, da rememoração do trauma. Símbolos como o *azeite amargo*, por outra parte, sugerem-nos o sêmen e a dessacralização do corpo, sua queda e impureza⁹⁹. O poema é contundente; os homens como cães sem donos e a mulher violentada que compreendeu os limites da cidade frente a sua condição de gênero, frente a opressão sexual.

A mulher que não “deve sair sozinha à noite” é ainda um problema; “conselho” transmitido de geração em geração que revela uma das marcas da opressão sexual que nós,

⁹⁹ Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 106) referem-se ao “azeite” da tradição cristã como símbolo de “autoridade, poder e glória” com um papel “excepcionalmente sacralizante”. Por outra parte, o azeite é também símbolo de luz e de pureza. No poema sua constituição “amarga” afeta o aspecto purificador e protetor do azeite, indicando-nos justamente o funcionamento oposto. Esse traço, por fim, pode ser visto como uma referência e rasura da mulher imoral bíblica que segundo o livro de Provérbios: “os lábios da mulher imoral/ destilam mel, /sua voz é mais suave que o azeite; /mas no final é amarga como fel, /afiada como uma espada de dois gumes.”

mulheres, continuamos a viver cotidianamente. São inúmeras pesquisas e artigos que indicam os temores das mulheres ao caminharem sozinhas. No Brasil, a Agência Patrícia Galvão realizou um levantamento onde 68% das mulheres afirmaram ter medo de sair sozinhas à noite¹⁰⁰; na Argentina, uma pesquisa¹⁰¹ de 2017 do grupo Mujeres de la Matria Latinoamericana (Mumalá) mostra que das 1300 entrevistadas, 80% se sentem inseguras no espaço público, sendo o período da noite o mais temido: 84% afirmaram se sentir inseguras. Em Buenos Aires, o número salta para 90%. Entretanto, esse estudo também mostra como as mulheres criam estratégias; desviam dos perigos, atravessam as ruas, usam outros meios de transportes, evitam determinados horários e espaços vazios. Hoje, claro, os mecanismos são mais amplos, mas notemos como o poema de cem anos atrás também acena para a necessidade de empregar estratégias, pois os homens “*andan sueltos/como perros sin amo*” (STORNI, 1999, p. 462). Não se trata, aqui, da *flânerie*, mas dos seus limites, das estratégias necessárias para percorrer a cidade. O que não significa a impossibilidade da *flâneuse*. A escrita de Alfonsina Storni, pelo contrário, desdobra múltiplas representações entre os limites que dificultam seu passeio e as potencialidades da cidade moderna:

Siglo mío: concentra tu alma en una criatura.
Ya la veo: haz de nervios, casi si envoltura.
Y en la mano, cargada de elegantes anillos,
Un frasco inmundo lleva de ungüentos amarillos.

Viene hacia mí, me toma la mano descarnada,
Pues mi gran risa aguda, ocre y desesperada,
Dice bien y se entiende con sus frases audaces,
Insolentes y frías, y sus modos procaces.

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

Sigamos tras la ola que el tango descoyunta,
Por entre rascacielos la astuta luna apunta,

¹⁰⁰ Disponível em: <https://agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/81-das-mulheres-ja-sofreram-violencia-em-seus-deslocamentos/>

¹⁰¹ Disponível em: <https://www.mumala.ar/violencia-contra-las-mujeres-en-el-espacio-publico/>

¡Ea! Al compás gangoso de una jazz-band, ¡bailemos!
(STORNI, 1999, p. 294)

O poema “Siglo mío”, publicado no libro *Ocre* (1925), é permeado por um tom profético que traz a experiência da cidade moderna em outra perspectiva: a noite é espaço veloz dos prazeres; a paisagem é a dos habitantes marginalizados. Do tango à jazz-band vemos o cenário de mescla cultural, e a poeta se deleita no frasco imundo, torna-se escandalosa, ocre, desesperada, convidando ao mesmo gesto: andar e ver, deixar-se levar pelo êxtase.

Com essas considerações pretendo não cair em uma única ênfase, que insiste nos perigos ou nas oportunidades para as mulheres na cidade, mas refletir sobre as contradições e pluralidades assumindo que a *flâneuse* existe (e resiste) justamente por se colocar no espaço urbano, ocupando-o com estratégias que lhe permitem resistir, observar, criar, perceber a si e ao outro.

É interessante como nos poemas, a paisagem da *flâneuse* é noturna, e nas crônicas temos a paisagem diurna. Nesse sentido, é importante notar como nas crônicas analisadas a *flâneuse* está protegida pela multidão, especialmente pela massa trabalhadora; é por essa localização que parece observar criticamente a *chica-loro* ou a *voluminosa señora*. Recorte que acena também para sua própria condição social, como trabalhadora. Podemos ler em suas crônicas algo muito próximo do que foi analisado por Beatriz Sarlo na obra de Roberto Arlt, cujo olhar “conserva poco del ocio del flâneur” (1997, p. 44) e se resolve em “una nueva fundación literaria, con materiales de una escenografía desarticulada por el caos del crecimiento urbano y el industrialismo” (SARLO, p. 45). Penso que essa leitura pode iluminar também o procedimento de Alfonsina Storni; entretanto, sua atenção flutua menos pela relação entre a cidade e a técnica do que entre os corpos e a técnica; isto é esse cenário desarticulado pelo caos do crescimento urbano é percebido ali mesmo nos detalhes da *chica-*

loro ou da *voluminosa señora*. Por essa intersecção, de gênero e classe, Storni registra uma experiência outra.

É interessante, nessa esteira, o contraste entre a *flâneuse* de Alfonsina Storni e a de Virginia Woolf, escritora quase contemporânea a ela, mas cuja condição social permitiu uma outra *flânerie*. Do outro lado do Atlântico, em 1927, Virginia Woolf utilizava como motivos a paixão pelo lápis para iniciar a crônica “Batendo pernas nas ruas: uma aventura em Londres”. A compra do objeto ligado ao exercício da escrita é o “pretexto para andar pela metade de Londres entre o chá e o jantar” (WOOLF, 2014, p. 225). Como precisa a escritora:

Quando saímos de casa num belo fim de tarde, entre as quatro e as seis, largamos a personalidade pela qual os amigos nos reconhecem e nos tornamos parte desse grande exército republicano de caminhantes anônimos cuja companhia é tão agradável após a solidão do próprio quarto. (WOOLF, 2014, p. 226)

A hora escolhida para a *flânerie* é a mesma de Alfonsina Storni; esse momento do dia no qual para Virginia estão “todos envolvidos, na breve passagem do trabalho à casa, por algum sonho narcótico” (WOOLF, 2014, p. 239), ou na visão mais ácida de Alfonsina quando “algunos establecimientos lanzan grupos humanos a las calles” (STORNI, 2014, p. 102). Ambas operam pela terceira pessoa do plural, cartografando as cidades, guiando os olhares. Entretanto, é possível notar as diferentes condições sociais que marcam a *flânerie* de cada escritora; Virginia Woolf aciona um pretexto para caminhar pela cidade, para observá-la com o olho que “nos leva a flutuar bem de leve pela corrente abaixo, parando, pausando, com o cérebro talvez dormindo” (WOOLF, 2014, p. 227). Na caminhada, o êxtase da mercadoria apresenta-se a ela: “O olho, não pensando em comprar, é brincalhão e generoso; cria; adorna; realça. Em plena rua podemos construir todos os quartos de uma grande casa imaginária”

(WOOLF, 2014, p. 233). Ela se diferencia da massa trabalhadora; o seu referente é claramente outro, seus possíveis pares¹⁰² intelectuais e artistas, leitores e leitoras das classes médias.

Tanto Virginia Woolf quanto Alfonsina Storni, ainda que em posições distintas, levam-nos a pensar sobre os limites da condição de gênero; o tempo e o trajeto são calculados, nem sempre é possível perder-se pelas ruas. Entretanto, Virginia marca sua condição social que lhe permite sair entre o chá e a janta, usufruir do luxo do tempo e do ócio (e em diversos textos, a escritora fala de uma renda fixa que lhe deu uma vida confortável¹⁰³); já Alfonsina opera diversas marcações que acenam para sua condição de trabalhadora assalariada. Seu referente é nitidamente outro: é aquela que poderia reconhecer a *chica-loro* no horário do almoço ou na saída do trabalho; aquela que anda de transporte público voltando para casa e poderia identificar o olhar bisturi da *voluminosa señora*. A meu ver, podemos pensar a *flâneuse* de Alfonsina Storni como parte dessa multidão que ocupa as ruas na passagem do trabalho para casa, mas que resiste ser envolvida “por algum sonho narcótico” como escreveu Virginia Woolf. Talvez, seja essa uma das vias para compreendermos a oscilação da *flâneuse* storniana entre a aproximação e o distanciamento, a diluição entre o eu e o outro, a operação pelo *yosotras*.

Com a publicação de “Tipos femeninos callejeros” podemos refletir a respeito do investimento de Alfonsina Storni na busca pelos meios e modos de flandar, de registrar as sociabilidades, os tipos femininos, pela visão e experiência de ser mulher e trabalhadora. Publicadas em conjunto, “Tipos femeninos callejeros” e “La voluminosa señora” podem ser lidas como uma série que representa um percurso pela cidade. Como se após abandonarmos a *chica-loro* logo nos direcionássemos ao encontro com aquele outro tipo feminino, a

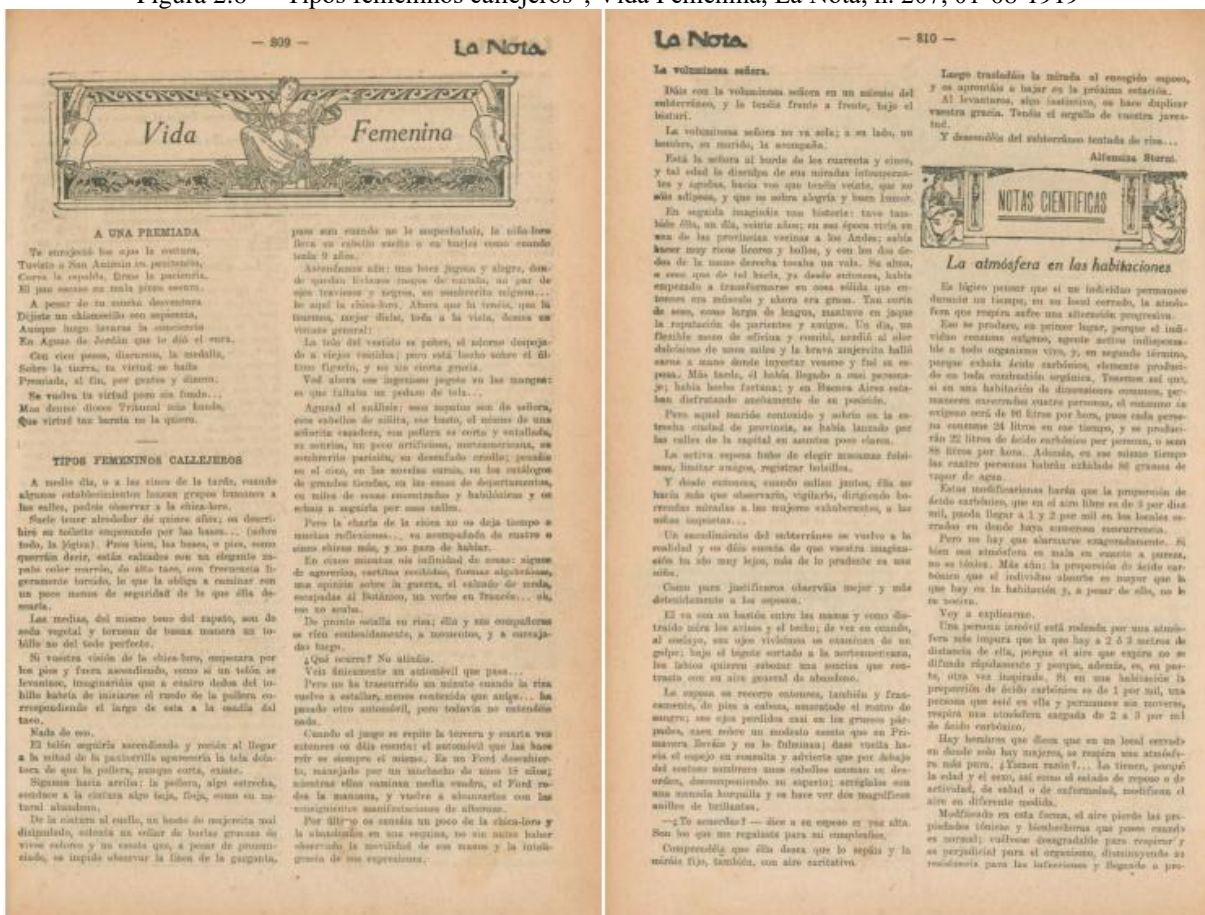
¹⁰² Interessante notar que a crônica foi publicada no jornal literário *Yale Review* da Universidade Yale.

¹⁰³ No texto “Profissões para mulheres”, lido na Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres em 1931, Virginia Woolf conta sua trajetória profissional e marca como não depender exclusivamente da literatura lhe permitiu mais autonomia na tarefa de “matar o Anjo do Lar”: “E ela fez que ia guiar minha caneta. E agora eu conto a única ação em que vejo algum mérito próprio, embora na verdade o mérito seja de alguns excelentes antepassados que me deixaram um bom dinheiro – digamos, umas quinhentas libras anuais? -, e assim eu não precisava só do charme para viver. Fui para cima dela e agarrei-a pela garganta.” (WOOLF, 1942)

voluminosa señora. Nessa leitura com o suporte, tomando-as como duas cenas conectadas, as crônicas formam um trajeto pela cidade, um percurso banal entre a saída do trabalho e a volta para casa. A errância da *flâneuse*, assim, é de certo modo limitada fisicamente; pelo trajeto diário e rotineiro. Mas é isso que torna a experiência do flanar duplamente reconhecível para suas leitoras. Notemos, na figura abaixo, como a diagramação do título “Tipos femeninos callejeros”, em negrito e caixa alta, direciona-nos para essa leitura em conjunto, sendo “La voluminosa señora” um subtítulo, e outro tipo feminino urbano.

É importante ressaltar, por fim, que nessa mesma publicação de “Tipos femeninos callejeros”, Alfonsina publicou na seção o soneto “A una premiada”, o que demonstra a montagem textual que passou a realizar na seção *Vida Femenina*, sendo também um modo de manter presente a figura da poeta.

Figura 2.6 – “Tipos femeninos callejeros”, *Vida Femenina*, La Nota, n. 207, 01-08-1919



Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano

A cronista aproxima-se, mas marca, de diversas formas, sua distância, seu abandono para com as mulheres que observa; para a *flâneuse* a experiência da cidade não apresenta nada de impressionante; ao contrário do narrador de “O homem na multidão” de Poe, Alfonsina não encontra espetáculo a ser seguido e as marcas da ironia e do desencanto são constantes.

Por essa perspectiva é interessante observar outra possibilidade da *flânerie* trabalhada por Alfonsina na crônica “Historia sintética de un traje tailleur” em que a voz narrativa de uma roupa feminina nos conta sua trajetória desde sua origem, na “epidermis de una oveja”, passando por sua conversão em um “elegante traje tailleur” (STORNI, 2014, p. 92), até o fim, quando despedaçado junto ao lixo decompõe-se. Catalogado e precificado, o *tailleur* é vendido e repassado de mão em mão: veste uma mulher da classe média, uma mãe solteira e trabalhadora, e, por fim, uma criança. Esse sujeito-objeto oferece uma perspectiva singular da vivência urbana, observando não apenas os movimentos dos corpos, aquilo que as mulheres lhe mostram, mas os arredores e interiores delas; é um narrador que “ve por los cuatro costados” (STORNI, 2014, p. 94)

Ao transitar pelo corpo das mulheres que, por sua vez, transitam pelo espaço urbano, o *tailleur* converte-se em uma espécie de *flâneur*. No corpo das diferentes mulheres, percebe de formas diversas a experiência moderna e urbana, os espaços por onde elas circulam, sossegadas ou não, os reflexos das suas condições sociais; em suma, mostra a intersecção de gênero e classe.

Com a mulher de classe média, sua primeira dona, fica a maior parte do tempo enclausurado no guarda-roupa e, depois de dois meses, experimenta “los honores de la imprenta”, vendido “en la sección ‘señoras’ de un gran diario” (STORNI, 2014, p. 93). Assim é repassado às mãos de uma trabalhadora e mãe solteira (marca que nos leva a pensar na biografia de Alfonsina) e passa a sofrer a rotina diária de sair todos os dias pelo transporte público, sendo engomado e passado, ao longo de dois anos. Nessa etapa, o *tailleur* vivência os

preconceitos contra a mãe solteira e viúva: “Una vez oí decir: ‘¡Viuda y de treinta años!’”. Otra vez escuché: ‘Regresa a su casa a las nueve de la noche’” (STORNI, 2014, p. 94).

Por fim, após ser cortado e remendado, o *tailleur* passa a vestir uma pequena menina, e é quando relata o momento mais feliz de sua experiência, voltando-se para sua própria origem antes de se transformar em trapo: “Correteando con la niña, muchas veces, por los campos, he encontrado a las blancas ovejitas y he mirado el cielo azul cuando vivía adherido a su epidermis...” (STORNI, 2014, p. 95). Entretanto, a criança cresce e o *tailleur* não lhe cabe mais, e então, ele é rasgado em pedaços e despejado no lixo, onde aguarda sua decomposição e retorno à natureza:

Desde que la niña me abandonó, además, se intensificó mi decadencia; partido en pedazos, deshilachado, viejo, he ido pasando poco a poco al cajón de la basura.

Ahora me encuentro entre montones de desperdicios: a veces un papel escrito me hace compañía y entonces me entretengo recordando a los hombres... algunos pedazos míos se han podrido del todo en la tierra y vuelven a entenderse con los pájaros sosteniendo animadas discusiones sobre el género humano; pero los pájaros no quieren cambiar de opinión.
(STORNI, 2014, p. 95)

Pela perspectiva de uma única roupa que usufruí plenamente do anonimato (ainda que com escassa autonomia), Alfonsina Storni constrói diferentes visões sobre a experiência de ser mulher na cidade urbana, os efeitos diversos dos discursos da modernidade e da ideologia da domesticidade considerando a intersecção entre gênero e classe. Por outra parte, essa crônica permite-nos pensar também na identificação entre o *flâneur* e a *mercadoria*. Isto é, como escreveu Walter Benjamin: “O *flâneur* é um homem abandonado no meio da multidão. Isso o coloca na mesma situação de mercadoria” (2015, p. 57). Para Benjamin, o flâneur, ainda que não tenha consciência, entrega-se ao transe da “mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente dos compradores” (2015, p. 57), sendo a empatia a essência da *mercadoria* e do *flâneur*:

Se existisse aquela alma da mercadoria de que Marx por vezes fala, gracejando, ela seria a mais cheia de empatia que alguma vez se encontrou no reino das almas, porque teria de ver em cada um o comprador a cuja mão e casa se quer acolher. Ora, a empatia é também a essência do transe a que se entrega o *flâneur* no meio da multidão. “O poeta desfruta do incomparável privilégio de poder ser, a seu bel-prazer, ele próprio e um outro. Como as almas errantes que procuram um corpo, assim também ele entra quando quer na pessoa de um outro. Tem à sua disposição a de todos os outros; e se certos lugares lhe parecem fechados, é porque, a seus olhos, eles não merecem ser inspecionados”. Aqui fala a própria mercadoria. (BENJAMIN, 2015, p. 58)

O *tailleur*, flutuando entre mercadoria e *flâneur*, revela justamente uma alma empática; transformado de sua “condición primitiva” (STORNI, 2014, p. 92) ele marca um interesse profundo pelo outro, o outro humano; está animado, curioso, seu desejo é da ordem do olhar: “Al día siguiente de mi encierro vi que, frente a un espejo, una dulce mujercita se cubría conmigo. Yo me sentí feliz porque tuve la intuición (los trajes somos muy perspicaces) de que me echaría a correr mundo y podría ver muchas cosas interesantes” (STORNI, 2014, p. 92).

Literalmente, o *tailleur* desfruta do privilégio de “ser ele próprio e um outro”; possuindo uma voz, uma consciência, uma alma, vê na mulher um corpo e casa onde se acolher, porém, o seu privilégio é limitado. Apesar do desejo de ser acolhido, de ver e conhecer, ao fim, vive a limitação daquelas mulheres; é enclausurado no guarda-roupa, é submetido a rotina diária de uma trabalhadora. O transe do qual fala Benjamin não se realiza, não há a experiência da multidão; em última análise, o *tailleur* é simétrico aquele sujeito observado por Alicia Salomone: um *flâneur* menos pleno, consciente da invisibilidade de sua palavra e que, aqui, experiencia uma dupla marginalidade; a da mercadoria desvalorizada e a das mulheres, suas limitações. O contraste entre essas mulheres adultas e a criança realça o sentimento de desencanto e a decadência; a fase infantil é rápida e curta. É significativa a atitude de desencanto do *tailleur*, seu desejo de retornar à natureza e a permanência da invisibilidade de sua palavra: “algunos pedazos míos se han podrido del todo en la tierra y

vuelven a entenderse con los pájaros sosteniendo animadas discusiones sobre el género humano; pero los pájaros no quieren cambiar de opinión” (STORNI, 2014, p. 95).

“Historia sintética de un traje *tailleur*”, ademais, remete-nos à outra crônica: “Historia de un sobretodo” de Rubén Darío, publicada em 1892 no *Diario del Comercio* (San José, Costa Rica), sendo a perspectiva de gênero o eixo para o deslize semântico e imagético promovido por Alfonsina Storni. Isto é, em “Historia de un sobretodo” o escritor nicaraguense narra um dia frio de Valparaíso, “Por la calle del Cabo hay gran animación. Mucha mujer bonita va por el asfalto de las aceras” (DARÍO, 1892), e após receber um pagamento do jornal *El Heraldo* é aconselhado a comprar um sobretudo: “En las enormes estanterías trajes y más trajes, cada cual con su cartoncito numerado [...] Yo veo y examino con fruición incomparable su tela gruesa y fina y sus forros de lana a cuadros” (DARÍO, 1892). O cronista então encontra um *ulster coat*¹⁰⁴ por oitenta e cinco pesos e, apesar do alto custo, rende-se ao desejo de ser visto naquela peça:

¡Jesucristo!... cerca de la mitad de mi sueldo, pero es demasiado tentadora la obra y demasiado locuaz el dependiente Además, la perspectiva de estar dentro de pocos instantes el cronista caminando por la calle del Cabo, con un *ulster* que humillará a más de un modesto burgués, y que se atraerá la atención de más de una sonrosada porteña. . Pago, pido la vuelta, me pongo frente a un gran espejo el *ulster*, que adquiere mayor valor en compañía de mi sombrero de pelo, y salgo a la calle más orgulloso que el príncipe de un feliz y hermoso cuento. (DARÍO, 1892)

O movimento do cronista, o desejo de ser visto, assemelha-se ao do *tailleur* de Alfonsina Storni cuja expectativa é olhar e conhecer o mundo. Entretanto, ao contrário do sobretudo de Ruben Darío, que teria inúmeras histórias para contar – “¡Ah, cuan larga sería la narración detallada de las aventuras de aquel sobretodo!” (DARÍO, 1892) – o traje *tailleur* é frustrado pela experiência das mulheres. Comparando ambas as crônicas, o desencanto e a

¹⁰⁴ O *ulster coat* é um casaco de trabalho diurno da era vitoriana. Um dos personagens mais famosos caracterizados pelo uso do *ulster coat* é o detetive Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle.

decadência do *tailleur* são realçados ao darmos conta da trajetória do *ulster coat* de Ruben Darío: conheceu palácios, viajou por inúmeras paisagens, de Chile a El Salvador, passou noites animadas em bares, observou as tragédias de seu contexto. Aqui vemos também como a vivência do casaco é simétrica a daquele que veste; ao narrar as experiências da roupa o que revela são as suas próprias:

Y cuando el horrible y aterrador cólera morbo envenenaba el país chileno, él vio, en las noches solitarias y trágicas, las carretas de las ambulancias, que iban cargadas de cadáveres. Él estuvo en Nicaragua; pero de ese país no hubiera escrito nada, porque no quiso conocerle, y pasó allá el tiempo, nostálgico, viviendo de sus recuerdos, encerrado en su baúl. (DARÍO, 1892)

O sobretudo de Ruben Darío, como o *tailleur* de Alfonsina Storni, é repassado para outras mãos: “Y un día, ¡ay!, su dueño, ingrato, lo regaló. Sí, fui muy cruel con quien me había acompañado tanto tiempo.” (DARÍO, 1892). Porém, não para mãos anônimas, mas para outro escritor, o guatemalteco Enrique Gómez Carrillo que iria para Paris. Com o passar dos anos – “¡Cómo el tiempo ha cambiado!”, escreve Darío – o cronista recebe uma carta na qual Carrillo, o “andariego”, relata os passos recentes do sobretudo:

¿Sabe Usted a quién le sirve hoy su sobretodo? A Paul Verlaine, al poeta... Yo se lo regalé a Alejandro Sawa — el prologuista de López Bago, que vive en París— y él se lo dio a Paul Verlaine. ¡Dichoso sobretodo! (DARÍO, 1892).

A história da ascensão da roupa, que das mãos de “un podre escritor americano” chega ao “glorioso excêntrico, que aunque cambie de hospital todos los días, es uno de los más grandes poetas de la Francia”, não deixa de revelar algo de irônico; vestir o poeta francês ainda que em decadência, vivendo em hospitais públicos, é o sucesso desse *ulster coat*. Notemos, nesse sentido, os aspectos semelhantes e contrastivos entre as crônicas de Alfonsina Storni e de Rubén Darío: ambas nos contam a história de uma roupa colocando em cena a

lógica da mercadoria (ainda que em perspectivas opostas, a do comprador e a do comprado); seu fascínio, sua permanência efêmera em cada corpo, mas cuja existência não deixa de ser duradoura, renovada de mão em mão.

Entretanto, a crônica de Alfonsina Storni radicaliza a perspectiva do objeto; a voz do *tailleur* é quem nos apresenta o olhar extremo de estar em outro corpo. Os pássaros, de sua visão aérea, panorâmica, distante, funcionam como contraponto desse olhar extremo, que vê pelos quatro lados, que vê profundamente e por isso conclui-se desinteressado, desencantado – quase como a *flâneuse* de “Tipos femeninos callejeros” que abandona a observada após flutuar por cada detalhe. Ao contrário do sobretudo, a roupa feminina não encontra qualquer aventura, não corre o mundo nem vê muitas coisas interessantes. Nessa esteira, “Historia sintética de un traje tailleur” pode ser lida como uma releitura de “Historia de un sobretudo” cuja rasura é operada com a perspectiva de gênero e na mudança do foco narrativo pela radicalização da voz narrativa.

Ao longo de *Feminidades e Vida Feminina*, portanto, vimos a construção do olhar que se num primeiro momento, resiste às cenas da vida moderna, em outros vai construindo uma operação do “fazer olhar”: pelo texto guia suas leitoras na cidade, fazendo-as ver os detalhes, seus significados, suas inscrições quase secretas que se refletem nos habitantes, escondidas por acessórios e por isso possíveis de serem descobertas. A *flâneuse* de Alfonsina Storni trabalha com sua condição de gênero realçando-a menos pela individualidade do que pelo coletivo. Nas crônicas há um esforço constante de transitar por outras experiências, de ser ela própria e uma outra, dando conta de uma pluralidade de vozes que se confrontam, mas que coexistem e refletem os diferentes imaginários sobre a mulher no *século das surpresas*. A *flâneuse* é apenas um dos seus mecanismos literários; o ensaio de subjetividades, o simulacro de outras vozes femininas, como da “niña inútil”, também poderia ser lido por essa chave.

Movida pela leitura do livro *Flâneuse: Women walk the city in Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres* de Lauren Elkin (lançado em 2022 em português pela editora Fósforo), revi o filme “Cléo das 5 às 7” (1962) de Agnès Varda e foi inevitável não pensar na *flâneuse* de Alfonsina Storni. Menos pela personagem do que pelo olhar por trás da câmera. Como sintetiza Elkin, um dos filmes mais emblemáticos da Nouvelle Vague demonstra como: “Olhar, e não só aparecer, marca o início da liberdade das mulheres na cidade” (ELKIN, 2022, p. 245).

O drama apresenta Cléo (abreviatura de Cléopatre), uma cantora francesa cuja beleza é o que lhe garante uma espécie de salvação: “Ser feia, é isso que é a morte. Enquanto for bonita, estou dez vezes mais viva do que qualquer outra pessoa”, diz a personagem no início do filme. Mulher-clichê, como concebeu Varda (alta, bonita, loira, voluptuosa), a beleza para Cléo é a proteção do medo da morte. À espera do resultado de um exame médico – que registra o medo do câncer nessa época – Cléo, porém, vive uma profunda transformação; anunciada desde os primeiros minutos pelas cartas de tarô. Na impossibilidade de seguir calmamente sua rotina de ensaios, de sustentar sua própria personagem – inclusive, troca de roupa e arranca a peruca, deixando seu cabelo natural –, ela sai por Paris.

Como escreve Lauren Elkin (2022, p. 255), a questão de Cléo é que a doença ameaça não apenas sua vida, mas principalmente sua beleza; e enquanto “for bela – ou atender certos padrões de beleza –, as pessoas olharão para ela. Enquanto houver quem olhe para Cléo, ela existe e não está sozinha”. Sem saber quem está por trás do cabelo, da maquiagem e das roupas da moda, Cléo é levada por seus medos a viver a experiência da cidade de outro modo: deixa de ser um objeto apenas para ser olhado, passa a guiar-se por si mesma, a olhar.

Nesse momento (na metade do filme), a personagem despe-se de sua identidade artificial dando lugar a outra percepção de si mesma: “Nem consigo ver meu próprio medo, sempre penso que os outros me olham, mas só eu me olho, isso me cansa”, diz ao encontrar seu reflexo num espelho na rua. E a câmera de Varda acompanha essa transformação pela mudança de foco; vemos não apenas o modo como Cléo é olhada, mas o que (e como) ela olha: “Homens, mulheres, jovens, velhos, Cléo enfrenta seus olhares de cabeça erguida” (ELKIN, 2022, p. 261).

Se antes proliferavam espelhos nos quais Cléo se observava e a víamos por fora através das vitrines das lojas, agora vemos com ela – e Varda procede pela montagem, intercalando o que Cléo vê nas ruas e as imagens que passam por seu pensamento, uma após a outra, “como cartas de tarô” (ELKIN, 2022, p. 261). Ela está determinada, caminhando sem direção, e é nesse espaço-tempo que ela se encontra (também pelo encontro com os outros da cidade); despindo-se da personagem Cléo revela para o soldado Antoine, que acaba de conhecer, seu verdadeiro nome: Florence. Ao fim, recebe a notícia esperada, está doente. Porém, não há mais medo: “Sinto que estou feliz” é a fala final da personagem.

Para a diretora Agnès Varda, como explica em entrevista, o impulso emocional do filme é justamente este: a jornada de Cléo é uma ida da imagem para o sujeito, “o giro com que ela deixa de ser ‘o objeto do olhar’ e se torna ‘o sujeito do olhar’” (VARDA apud ELKIN, 2022, p. 244). Com a construção da *flâneuse*, o filme mostra como a personagem vai adquirindo autonomia, andando e libertando-se, olha e não é só olhada. Ela pode também andar nas ruas com anonimato; absorvendo-as por seu ponto de vista.

É essa transformação, o vir a ser, que as crônicas de Alfonsina Storni nos sugerem; a possibilidade de olhar e não ser apenas olhada. A meu ver, o movimento da *flâneuse* é quase como o da diretora que guia a câmera para *fazer ver*. Focaliza em outro contexto e com outra

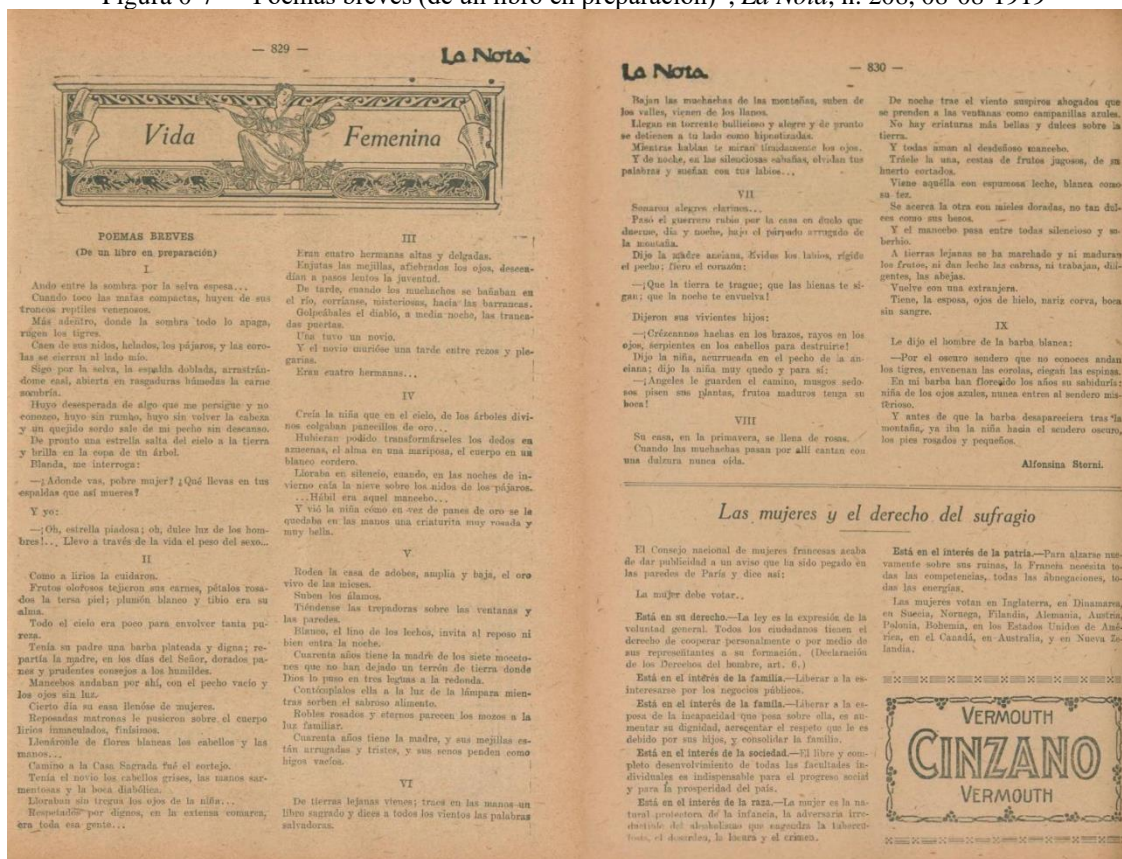
técnica a artificialidade, descobrindo na relação com a cidade aquilo que há de sintético no modo como as mulheres sustentam suas imagens e performances enquanto objeto do olhar.

Se não vemos o giro da imagem ao sujeito se completar para a *chica-loro* ou para a *voluminosa señora* é porque quem realizou essa jornada é a *flâneuse* e quem pode realizá-la também, talvez, sejam suas leitoras. A coletividade é uma marca importante dessas crônicas (e talvez por isso o cinema tenha me despertado semelhanças); e é pela coletividade que se dá o exercício de aprender a ver, de aprender a fazer ver – “Aprender a ver significava não poder desviar o olhar” (ELKIN, 2022, p. 17). Nessa esteira, tanto na poesia quanto nas crônicas, Alfonsina vai criando uma espécie de caleidoscópio onde podemos ver as imagens das diferentes experiências de gênero, justapostas, antagônicas; pluralidade de vozes entre o velho e o novo, o tradicional e o moderno, mas que coexistem, participam da mesma montagem.

2.4. O laboratório da poeta

Na publicação seguinte de “Tipos femeninos callejeros” na seção *Vida Femenina*, Alfonsina Storni não continuou sua série de tipos femeninos, ao menos não diretamente nem no formato de crônica. Em 8 de agosto de 1919 publica pela primeira vez seus “Poemas breves”, “de un libro en preparación”. Os poemas, porém, nunca foram publicados em livro.

Figura 0-7 – “Poemas breves (de un libro en preparación)”, *La Nota*, n. 208, 08-08-1919



Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano

Como parte da seção, foi publicada também a nota informativa sobre a campanha pelo sufrágio. Essa edição de *Vida Femenina*, diverge completamente daqueles outros exemplos que vimos em *Mundo Argentino* ou nas outras seções da *La Nota*, sendo tanto um espaço de inscrição política quanto de exercício poético.

Formado por nove fragmentos, os poemas em prosa podem ser lidos como um percurso pelo inferno da condição de gênero onde a poeta observa as diferentes experiências do ser mulher. Inferno, pois o primeiro fragmento estabelece um diálogo intertextual com a obra “Divina Comédia”, de Dante Alighieri¹⁰⁵, com a representação do caminhar da poeta pela “selva selvagem” (ALIGHIERI, 2010, p. 25):

Ando entre la sombra por la selva espesa...
Cuando toco las matas compactas, huyen de sus troncos reptiles venenosos.
Más adentro, donde la sombra todo lo apaga, rugen los tigres.
Caen de sus nidos, helados, los pájaros, y las corolas se cierran al lado mío.
[...]
Huyo desesperada de algo que me persigue y no conozco, huyo sin rumbo,
huyo sin volver la cabeza y un quejido sordo sale de mi pecho sin descanso.
De pronto una estrella salta del cielo a la tierra y brilla en la copa de un árbol.
Blanda, me interroga:
- ¿Adónde vas, pobre mujer? ¿Qué llevas en tus espaldas que así mueres?
Y yo:
- ¡Oh, estrella piadosa; oh, dulce luz de los hombres!... Llevo a través de la vida el peso del sexo...
(STORNI, 1999, p. 629)

O primeiro fragmento é impactante pela construção imagética com o cenário aterrorizante da selvageria que invoca a morte, dos répteis venenosos às aves caídas. A poeta encontra na estrela a pergunta, mas também a passividade da luz dos homens. O peso do sexo, a experiência de ser mulher, é o motivo de seu terror, da fuga desesperada de algo impossível de fugir.

Na crônica “Cositas sueltas”, por exemplo, uma série de aforismos publicada em 4 de julho de 1919, ela fala sobre a impossibilidade de esquecer sua condição de gênero:

¹⁰⁵ A presença de Dante Alighieri é algo pouco estudado na obra de Alfonsina Storni, entretanto, é importante destacar que a Biblioteca Nacional Mariano Moreno conserva um manuscrito da poeta, de 1920, no qual ela escreveu poemas e notas sobre a “Divina Comédia”. Nesse há um poema intitulado “La divina comedia” onde ela rememora um episódio infância após ter achado a obra de Dante em uma caixa abandonada. Nesse sentido, é interessante percebemos como diversos textos de Alfonsina nesse período de 1919 e 1920, apresentam diálogos e referências do poeta italiano. O manuscrito está disponível em formato digital: https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001051379&local_base=GENER

Infinito número de veces, me ha estorbado, en el ambiente en que me desenvuelvo, mi condición de mujer, porque yo, he logrado olvidarme, en mi trato frecuente, de que estoy en presencia de hombres; y difícilmente éstos, han olvidado que soy mujer (STORNI, 2014, p. 131)

Após a entrada na selva escura, a poeta desdobra nos seguintes fragmentos as diferentes experiências do ser mulher, com um tom seco e frio, de uma observadora distante que vê cenas banais revestidas de tragicidade. No segundo fragmento, por exemplo, a representação da cerimônia de casamento é entrelaçada com imagens que antes remetem a um cortejo fúnebre; só ao fim, nos damos conta que se trata da preparação matrimonial:

Cierto día su casa llenóse de mujeres.
Reposadas matronas le pusieron sobre el cuerpo lirios inmaculados,
finísimos.
Llenáronle de flores blancas los cabellos y las manos...
Camino a la Casa Sagrada fue el cortejo.
Tenía el novio los cabellos grises, las manos sarmentosas y la boca
diabólica.
Lloraban sin tregua los ojos de la niña...
(STORNI, 1999, p. 630)

Nos outros fragmentos vemos, assim, mulheres viúvas, meninas em perigo, mães envelhecidas e cansadas, homens soberbos e que ignoram o afeto, mulheres que sonham e desejam. Esses fragmentos, ainda, apresentam uma construção da linguagem próxima a dos contos de fada: “Eran cuatro hermanas...”; “De tierras lejanas vienes” (STORNI, 1999, p. 630-1). As imagens oscilam constantemente e os pequenos núcleos deslizam seus sentidos: da representação do casamento como cortejo fúnebre até a imagem do homem religioso que “traes en las manos un libro sagrado y dices a todos los ventos las palabras salvadoras” reunindo mulheres ao seu lado que depois “olvidan tus palabras y sueñan con tus labios...” (STORNI, 1999, p. 632). Esse deslizamento circula no contraste entre o desejo e a condição feminina, e há algo de subversivo que retira o véu das imagens hegemônicas – do casamento,

da religião, da juventude – para vê-las com uma intensidade tão crua que provoca certo efeito de choque.

Ao fim, no nono e último fragmento, é como se a poeta retornasse à cena anterior de sua entrada na selva escura, onde recebe o aviso do “hombre de la barba blanca”:

- Por el oscuro sendero que no conoces andan los tigres, envenenan las corolas, ciegan las espinas.
En mi barba han florecido los años su sabiduría; niña de los ojos azules, nunca entres al sendero misterioso.
Y antes de que la barba desapareciera tras la montaña, ya iba la niña hacia el sendero oscuro, los pies rosados y pequeños. (STORNI, 1999, p. 633)

Podemos interpretar na cena a representação da poeta em momento anterior do primeiro fragmento, mas há uma abertura das imagens, podendo ser também uma outra mulher que, como a poeta, recebe o aviso e escolhe ignorar o conselho do homem da barba branca – personificação da autoridade masculina, sendo que a marca do tempo enfatiza sua experiência. A ruptura para com o discurso patriarcal conduz ao conhecimento, a ver a experiência do ser mulher, do peso do sexo. Sem Virgílio ou Beatriz, a poeta corre o risco da selva escura.

Alfonsina Storni interrompe seu trabalho como colunista da seção feminina da revista *La Nota* em 5 de dezembro de 1919 com a publicação de outra série de poemas em prosa, “de un libro en preparación”. Mas é em 26 de dezembro de 1919 que ela publica, de fato, seu último texto na revista *La Nota* naquele ano, fora da seção feminina: o poema “En una primavera”, que seria incluído no livro *Languidez*, publicado em 1920. Esse poema é inquietante no que diz respeito a forma como Alfonsina fez da coluna feminina um laboratório da poeta ao trabalhar imagens e símbolos semelhantes e análogos aos do último fragmento dos “Poemas breves”, comentado acima:

Dónde estará el amigo que me dijo,

Acariciando su nevada barba:
- Pequeña de ojos claros, ten cuidado,
Tu corazón ampara.

- Las primaveras al marcharse dejan
Las lloviznas de otoño preparadas...
Pequeña ve despacio, mucho juicio,
No te quemen tus llamas.

Estaba yo a sus pies humildemente,
Humildemente y toda yo temblaba.
- ¡Cómo cantan los pájaros! le dije,
¡Cómo es de fresca el agua!

Sobre mi frente, espejo de tormentas,
Se detuvieron sus dos manos mansas;
Se inclinó sobre mí con un susurro:
- Pobrecita muchacha...
(STORNI, 1999, p. 229-30)

Notemos a figura do homem de barba branca e da menina de olhos claros; a condição de gênero, o peso do sexo da “pobre mulher” – como fala a estrela do poema em prosa – estão colocados em jogo ainda que com menor ênfase no coletivo do que nos “Poemas breves”. No poema, a condução é outra; a primavera apesar de não ser aparentemente infernal, é espelho de tormentas, onde a poeta consome-se em chamas.

2.5. ¿Qué claridad es la actual claridad femenina?

No presente capítulo, procurei analisar como Alfonsina Storni na seção feminina da *La Nota* passa a observar e registrar a experiência do ser mulher na modernidade, seja pelas crônicas ou pelos poemas em prosa. Por meio de diferentes estratégias, ela explora símbolos e imagens que são incorporados na sua obra poética, experimenta e estuda modos de olhar, de flunar pela cidade e comunicar-se com suas leitoras, guiando-as pelos detalhes da cidade ou das roupas. A retórica da *flânerie* é construída de modo singular e em outras crônicas Alfonsina Storni continua a investir na construção de formas de registrar a vida das mulheres, de responder sua pergunta: “¿Qué claridad es la actual claridad femenina?”

Claro que não foi possível abordar todos os seus temas, mas é importante ressaltar como no percurso pela revista *La Nota*, Alfonsina Storni se deteve em diferentes tópicos e materiais, abordando o cenário político e literário; apresentando outras mulheres escritoras do Cone Sul, os movimentos feministas locais, debatendo as modificações legislativas que tocavam a vida das mulheres, como o divórcio ou o sufrágio.

As crônicas registram muitas focalizações sobre esse novo sujeito social, e Alfonsina nos direciona a ver as contradições da condição de gênero que submete a mulher ao outro, seja pelo casamento ou pelo consumo em prol da manutenção da feminilidade.

Pela ironia e saturação dos corpos femininos, como em “Tipos femeninos callejeros”, Alfonsina desestabiliza e coloca em conflito os discursos que sustentam a condição feminina e atua para naturalizar outras possibilidades do ser mulher, para além das dicotomias sustentadas pelo poder hegemônico e patriarcal; convida suas leitoras a questionarem o seu tempo e contexto, a subverterem a lógica do primado da aparência, a flunar pela cidade com foco nos detalhes e aplicar o método de dedução. Se a cidade, o espaço público, era ainda avesso à presença das mulheres, Alfonsina procura outros modos de flunar, de caminhar pela

cidade como sujeito anônimo, seja em conjunto guiando nosso olhar pelo passeio, seja pela perspectiva de um *traje tailleur*.

Nessa esteira, é importante observar que há também espaço para construção das potencialidades; as mudanças sociais e materiais têm suas contrapartidas e podem ser aproveitadas. Como escreve em “Un acto importante”, é preciso ter *elasticidade*, a capacidade “de modificarse, por inteligencia pura, con el conjunto de las cosas” (STORNI, 2014, p. 136). Alfonsina em diversas crônicas reflete sobre os processos históricos e sociais que sustentam e direcionam seu tempo presente e, ao compreender certos fatores, demonstra como não há uma essência feminina nem uma essência moderna, mas construções.

Alfonsina chama para uma mudança coletiva, porém extremamente consciente. Na crônica “Votaremos”, por exemplo, ela constrói o retrato de um futuro próximo: a conquista do voto das mulheres argentinas. Porém, ela aponta para as responsabilidades que recairiam sobre as futuras cidadãs:

Señora: un día de estos será usted sorprendida por una noticia terrible: podrá usted votar. De golpe será usted transformada en ciudadano [...] ¿Ha pensado en la gran responsabilidad que va a caer sobre usted, que, en su vida, no ha hecho otra cosa que traer al mundo cuatro o cinco muchachos, muchachos que bien pudieron brotar como los hongos?
(STORNI, 2014, p. 280)

Guia outra vez sua leitora pelo exercício imagético e observemos o conselho da cronista: essa “señora” deveria sair pela cidade a noite “del brazo de su señor esposo” (STORNI, 2014, p. 280). Alfonsina, sem idealizar a mulher, imagina essa futura cidadã: o que ela observará nas esquinas e ruas; e aqui é onde temos a sensação da multidão, dos sujeitos que se multiplicam: “Sabrá usted que en la esquina de tal y tal, un hombre, dos hombres, diez hombres, harán uso de la palabra” (STORNI, 2014, p. 280). Mas é essa construção, multiplicada, que reflete, justamente, o fervor político que contaminaria essa mulher:

Después verá un hombre parado sobre una tribuna, sentirá que a su oído llegan palabras; querrá seguir las [...] Después verá usted mil hombres que golpean las manos; mil gargantas que gritan: ¡hurra!
Una voz, de la multitud salida, rugirá: abajo los sombreros! Y en la noche de luna, debajo de un cielo inocente y lleno de luz, verá usted como yo lo he visto, a mil ciudadanos descubrirse ante otro ciudadano que permanece cubierto, y pensará usted en sus hijos, en la vida, en la pobreza humana [...] Sí, señora; usted llegará también a ciudadano. Será igualada, con gran terror, al analfabeto nacido hombre, al orillero, que se alimenta de la limosna del comité, el pobre peón, que va a votar en masa, al empleado que quiere conservar su puesto, al indiferente que se abstiene. Las estrellas la iluminen, señora. Su escasa cerebración la desligue de la habilidad ciudadana de las multitudes modernas. (STORNI, 1999, p. 280-1)

Alfonsina leva sua leitora a reconhecer-se no outro e é interessante sua inscrição como alguém que viu “a mil ciudadanos descubrirse ante otro ciudadano”. Mas frente a falta de exercício político, das limitações educacionais, que como vimos direcionam as mulheres como mães de futuros cidadãos e nada mais, Alfonsina não tem uma visão puramente otimista sobre o sufrágio; era preciso mudar os costumes, a sociabilidade, a atuação das mulheres na vida pública para que elas participassem de fato da sociedade e não fossem, digamos, cooptadas pelos interesses dominantes (“Dar hoy el voto a la mujer, sería agregar la completa inexperiencia a la rutina estulta, sería sumar ineptos a ineptos”; STORNI, 2014, p. 275).

Não somente registro de seu tempo, podemos ver também nas crônicas o trabalho da escritora sobre diversas formas literárias, o explorar dos discursos e formatos, suas construções imagéticas plurais que jogam com os limites das seções femininas, fissurando-os, esgarçando-os. Comunicar seu olhar, *fazer ver*, me parece uma constante nessas crônicas e faz parte do gesto de procurar *abrir novos caminhos*, de construir a *mulher futura*. No texto “El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina”, publicado em 1919 na *Revista del Mundo*, diz Alfonsina:

De una adaptación rabiosa para todo lo que abandone los viejos caminos tardos y polvorientos, prefiero espinarme en las selvas vírgenes que ser arrastrada a lo largo de aquellos caminos por seguros bueyes: anima mi arrojé la seguridad de que, en cuanto las manos abran el camino nuevo, “ya está preparado” su fin invisible (STORNI, 2014, p. 307)

Após deixar a revista *La Nota*, Alfonsina assume a seção *Bocetos Femeninos* do jornal *La Nación* como Tao Lao, esse pseudônimo estranho e rítmico.

CAPÍTULO 3

La Nación - Dissolução dos estereótipos de gênero

Posiblemente nada ofenderá tanto a la mujer futura como que se diga despectivamente: “son cosas de mujeres”

Tao Lao, “La Médica”, 1920.

No quisiera enternecerme e incurrir en prédica, al expresar, por escrito lo que sólo es una charla que señala, comenta, pero sabe que, detrás del vestido hay mil problemas que escapan a la ligera crónica del domingo...

Tao Lao, “El traje diario”, 1921.

3.1 Tao Lao: o cronista da coluna feminina

Na edição de 2 de janeiro de 1920 a revista *La Nota* celebrava o aniversário de cinquenta anos do jornal *La Nación* com uma nota entusiasmada e repleta de elogios pelo “esforço civilizatório” do seu fundador Bartolomé Mitre (que ocupou a presidência do país entre 1862 e 1868):

El 4 de Enero es el 50° aniversario de *La Nación*. Es el día en que, hace medio siglo, la *Nación Argentina*, de Gutiérrez, se transformó en *La Nación*, de Mitre. El país debe al insigne americano una vasta obra de político y de civilización. Aquel militar americano de la América revuelta de entonces,

era un cerebro europeo. Ha organizado el país, lo ha depurado, le ha dado un rumbo entre los pueblos modernos. Nadie representó con más dignidad y con más belleza el esfuerzo ascendente de la familia argentina. Pero aparte de esa labor gigantesca, el país le debe la fundación de *La Nación*. *La Nación* fue y es el hogar intelectual de los argentinos, el principio permanente de una política idealista y una perpetua lección de cultura y de educación. Es uno de los más grandes diarios del mundo y es la más admirable revista de la Argentina.

En sus columnas aprendió a pensar el pueblo; de sus columnas salieron las más hermosas palabras que han oído muchas generaciones. En sus páginas se han formado los escritores ilustres de hoy y de ayer. Escribir en *La Nación* ha sido y es el título más alto para un escritor.

(In: Revista *La Nota*, seção *Ecos*, ano V, n. 229, 2 de janeiro de 1920)

Fundado em 1870, *La Nación* substituiu o jornal *La Nación Argentina* de José María Gutiérrez e procurou reformular o papel da imprensa no país. Na análise de Julio Ramos sobre o *La Nación* no fim do século (2008, p. 113): “A imprensa, que até o momento tinha sido um dispositivo da centralização e limitação nacional, ligada assim ao político-estatal, devia agora reformular suas funções”.

Entretanto, até o ano de 1874 o *La Nación* era ainda um bom exemplo de um jornalismo político ou de opinião. É somente a partir de 1875 que o jornal, sob a administração de Enrique Vedia – após Mitre ser preso devido a um frustrado golpe de Estado –, passa por uma transformação significativa que converteria o *La Nación* no “jornal mais moderno e modernizador da época” (RAMOS, 2008, p. 110). Ao reconhecer que a sobrevivência do jornal como *empresa* dependeria da autonomia política, o *La Nación* passou por uma modernização notável “tanto em termos de tecnologia utilizada, como da racionalização e especificação de suas novas funções sociais” (Idem).

Por um lado, explica Ramos (2008), o processo de autonomização da imprensa participa de uma “transformação mais ampla do tecido da comunicação social” (Idem). Frente a necessidade de alcançar um público mais heterogêneo e a emergência de uma nova cultura de massas, houve uma passagem da “imprensa de opinião” para uma “imprensa de negócios” – passagem observada por Habermas na Europa. Por outro, Ramos chama-nos a atenção para

a desigualdade da transformação da comunicação social na América Latina e para a tensão existente entre modernização jornalística e intervenção política. Assim, o *La Nación*, ainda que tivesse transformado radicalmente sua organização e papel, continuou a apresentar vestígios do jornalismo político e de opinião: “Mais próximo do jornalismo francês que do emergente 'sensacionalismo' norte-americano, o *La Nación* nunca limitou suas funções à informação noticiosa” (Idem).

Paradoxalmente essa modernização, a fragmentação das funções discursivas e a relativa democratização da escrita, converteu o *La Nación* em uma “vitrine” da produção intelectual:

Efetivamente, o *La Nación* se convertia, ainda que desigualmente, no lugar da vanguarda literária da época, no mesmo movimento que incorporava a modernização tecnológica de sua produção material e discursiva, cristalizando, em vários sentidos, o processo de modernização da Buenos Aires finissecular. (RAMOS, 2008, p. 122)

Em 1913, quando era o segundo jornal diário de maior tiragem do país¹⁰⁶ logo após de *La Prensa* (SAÍTTA, 1998, p. 33), *La Nación* continuava se caracterizando por sua intervenção em debates políticos e no “quehacer cultural y literario” (1998, p. 29). Sendo um “periódico de ideas”, o aspecto notável era a presença de escritores na redação, fazendo do *La Nación*: “el más literario de todos los órganos de publicidad de la Argentina, leído con preferencia [por] los doctores, maestros y los estudiantes” (IBÁÑEZ apud SAÍTTA, 1998, p. 31-2).

¹⁰⁶ Segundo estudo de Sylvia Saítta do *Guía Periodística Argentina* de 1913, a tiragem diária do *La Nación* era de aproximadamente 100.000 exemplares; já o *La Prensa* alcançava 160.000 exemplares. Nesse ano, o número total de exemplares diários circulando no país era de aproximadamente 520.000; número que “revela no sólo un mercado periodístico diversificado, con una alta oferta de información a toda hora del día, sino también la existencia de una masa de lectores ávida de noticias, perteneciente a todas las franjas sociales” (SAÍTTA, 1998, p. 33).

Tal característica continuaria presente ao longo das décadas. Em 1925, aponta Sylvia Saítta, quando a oferta jornalística já havia se diversificado e especializado, o *La Nación* ainda era o espaço ambicionado pelos jovens escritores:

Alberto Pineta señala que la ambición de todo escritor joven era lograr que el suplemento literario de los domingos de *La Nación* publicara su relato, poema o ensayo, pues “*La Nación* había llegado a alcanzar una extraordinaria influencia en todos los países de habla castellana, y por sus páginas pasaban las firmas de quienes hacían la literatura del siglo. ¿Cómo no íbamos a ambicionar los más jóvenes estampar la nuestra al lado? Para nosotros, aquél era un mundo resonante y glorioso”. (SAÍTTA, 1998, p. 32)

Assim, é nesse jornal, um dos maiores da Argentina até hoje, que Alfonsina Storni passa a escrever a partir de 1920 – quando *La Nota* afirmava que “escribir en *La Nación* ha sido y es el título más alto para un escritor”. Entretanto, ocupa não os suplementos literários nem assina seu próprio nome. Como sabemos, ela escreve a coluna “Bocetos Femeninos” com a assinatura de Tao Lao, esse pseudônimo estranho e lúdico. É interessante notarmos que ela assume a seção justamente num momento de transição do jornal *La Nación*, que em 1919 havia transformado sua diagramação, substituindo os classificados presentes nas primeiras páginas por fios de notícias (SAÍTTA, 1998). Na revista *La Nota* comenta-se essa mudança com entusiasmo:

El nuevo aspecto con que se nos presenta *La Nación*, ha sido en primer lugar una sorpresa. El venerable colega, y decimos venerable por su tradición de gloria patricia y por el respeto que ha impuesto su alto nivel intelectual y moral, parece al transformarse impregnado de una nueva frescura que lejos de atenuar toda su seriedad docente, por el contrario le intensifica con el vigor de una potencia extraordinaria, juvenil, brillante y serena. Al brillar así su material, con más claridad, se ve que él ha aumentado, no sólo en la información [sic], sino también en su redacción tan valiosa. Todo eso se ve, todo eso lo ha notado le [sic] público, y si su primer impresión ha sido de sorpresa y la segunda de asombro, la última es la del más legítimo y satisfactorio orgullo, al ver que ese coloso es un diario genuinamente argentino. (In: *La Nota*, seção *Ecos*, n. 198, 23 de maio de 1919)

Nesse sentido, se em 1913 *La Nación* era leído "con preferencia [por] los doctores, maestros y los estudiantes", nas primeiras décadas do século vinte ocorreu um redirecionamento do jornal para tentar incorporar novos setores de um público potencial que, segundo Sylvia Saítta, "a partir del impacto de la enseñanza pública y las campañas de alfabetización, quedan incorporados al mundo de 'la ciudad letrada'" (1998, p. 33).

Outra vez a revista *La Nota* permite-nos capturar essas transformações – ainda que com uma certa distância e perspectiva específica (se não tendenciosa por parte do editor Emir Emin Arslán que fez parte da redação de *La Nación*). A revista *La Nota*, nessa perspectiva, assumia claramente sua proximidade com o campo discursivo e político de *La Nación* e, em diversos números, registrou as transformações formais e as novidades incorporadas pelo jornal diário. Dentre elas, uma nos interessa especialmente: o lançamento da edição dominical do *La Nación*. Em 12 de março de 1920, comentava *La Nota*:

Durante toda la última semana hemos estado aguardando, con impaciencia, que llegara el domingo ppdo (sic). Esperábamos a *La Nación* de ese día como a un regalo. Y no bien tuvimos nuestro ejemplar, lo leímos ávidamente, con honda fruición espiritual.

Decididamente, debemos estar orgullosos de poseer un periódico como el viejo diario del general Mitre. A todos sus anteriores éxitos editoriales, ha agregado ahora uno más. Bien presentada, nutrida de texto y con diversas ilustraciones de actualidad, la primera edición dominical de *La Nación*, merece en verdad el éxito que le ha acogido. Nos complacemos pues, en enviar nuestras sinceras felicitaciones al distinguido colega y a su estimado director doctor Jorge Mitre. (In: *La Nota*, seção *Ecos*, n. 239, 12 de março de 1920)

Ao contrário da nota anterior, na qual elogiou-se a maior presença do discurso informativo, aqui, a edição dominical é marcada pelas "ilustraciones de actualidad" e notada como objeto de profunda "fruición espiritual". Ao compararmos as edições dominicais de 1919 e de 1921, podemos notar que o *La Nación* começou a apostar num formato específico, aumentando seu número de páginas e dividindo seus cadernos em seções. Assim, em 1919, o diário de domingo não se diferenciava da sua versão semanal. E é apenas em 1920 que passou

a circular os exemplares com a marca “Edición del domingo” cujo caderno era dividido em três seções: “Información”, “Ilustraciones” e “Comercio”. A primeira, apresentava as notícias internacionais e nacionais, reportagens de interesses gerais¹⁰⁷; a terceira abordava temas do comércio, mercados financeiros, e continha os classificados (que ocupava menor espaço ao compararmos com as edições semanais). Já a segunda seção, era dedicada às “Ilustraciones”, com as subseções: “Literatura, Teatro, Arte, Sports, Variedades”.

É interessante notar como nessa seção há um aumento do material gráfico e fotográfico, oferecendo, de fato, outro tipo de experiência aos leitores e leitoras, mais próxima das revistas de entretenimento. Construída com materiais diversos, em poucas páginas encontramos reportagens sensacionalistas, opiniões sobre a arte, crítica literária, contos, poemas, receitas culinárias, dicas de decoração, estreias do cinema, notícias esportivas, relatos de personalidades etc. O termo “Variedades”, dessa forma, parece abrir um amplo leque de atuação do jornal.

Ora, é justamente nas edições de domingo do *La Nación*, na subseção “Variedades” de “Ilustraciones” que estrearia em 18 de abril de 1920, pouco mais de um mês após a reconfiguração do formato dominical, a coluna *Bocetos Femeninos* assinada por Tao Lao. Notemos, assim, que Alfonsina Storni acabou participando de uma nova empreitada comercial do jornal *La Nación* que visava alcançar um público mais heterogêneo a partir da segmentação de seu formato e a incorporação, no corpo do jornal, de temas diversos e construções gráficas mais atraentes¹⁰⁸.

É importante percebermos a aposta do *La Nación* no público feminino em relação aos outros diários portenhos. Na pesquisa de Sylvia Saítta (1998) a respeito do jornal *Crítica*, ela

¹⁰⁷ Cito alguns títulos: "La lucha contra la tuberculosis"; "Situación política española"; "Ha llegado la misión italiana pro-inválidos de la guerra"; "El match de boxeo anoche en Chile".

¹⁰⁸ A edição dominical expandiu as seções voltadas ao entretenimento e à mulher. Nas edições semanais, como analisa Tania Diz (2020, p. 99), aparecia a “Página 43”; uma última página do diário que apresentava publicidades para mulheres e artigos como “Para las madres” “La mujer y el hogar: el baño”, “Cómo defender el cutis contra la acechanza del taller de la casa”, entre outros.

analisa as enormes dificuldades do diário para interpelar as mulheres. Em 1924, por exemplo, *Crítica* publicava anúncios chamativos e até mesmo oferecia presentes para as mulheres que se mostrassem publicamente como leitoras do jornal:

A nuestras lectoras les llegó la hora de llevar *Crítica* en la mano. Toda lectora que esta tarde sea sorprendida con un ejemplar de nuestro diario, será obsequiada con valiosos objetos. En el tranvía, en el tren, en el subte, en el balneario, en Palermo, en los teatros, en los cines y en todos los lugares de reunión, no olvide usted de llevar *Crítica*.

Un anillo de oro, un par de aros finos, un collar, un corte de vestido, una sombrilla, cien cosas más son los regalos de *Crítica* a sus lectoras. Lleve *Crítica* en la mano. (apud SAÍTTA, 1998, p. 112-3)

Notemos que as mulheres são tomadas não como leitoras, mas como vitrines ou manequins de carne e osso que poderiam exhibir o jornal do mesmo modo que exibiriam os presentes: anéis, colares, vestidos, brincos. *Crítica*, assim, procura fazer do jornal um acessório da moda, um acessório que indicaria certa feminilidade, da mulher urbana e moderna.

Com duas seções destinadas às mulheres frustradas – “Charlas para el sexo débil” (1927), “Ellas escriben. Colaboración de la mujer argentina” (1928) – Saítta observa que *Crítica*, dirigido e escrito por homens, tentou incorporar o público feminino apenas em seções específicas e restritas às temáticas impostas pelo diário. Nesse sentido, descreve o cenário bem desigual no jornalismo argentino:

En Buenos Aires, la incorporación de las mujeres al mercado de trabajo de la prensa comercial es más tardío, y sólo es posible encontrar su presencia en los diarios partidarios como *La Protesta* y *La Vanguardia* o a cargo de publicaciones socialistas y anarquistas como *Tribuna Femenina*, fundado y dirigido por Carolina Muzzili; *Nuestra Causa*, de las feministas argentinas, que sale en mayo de 1919, fundada por Alicia Moreau y *Nuestra Tribuna*, de Juana Rouco [...] En cambio, en el resto de la prensa su ausencia era notable: Helvio Botana señala que, cuando hacia 1933 se pidió un ayudante para la sección de cines donde Ulyses Petit de Murat escribía las críticas cinematográficas, “por concurso, el puesto se lo dieron a Roland, que obtuvo el segundo. El primero lo ganó una chiquilina que era brillante en sus

análisis pero no obtuvo el puesto por el solo hecho de ser mujer y, en aquel tiempo, el machismo cerraba las puertas para cualquier talento femenino” (SAÍTTA, 1998, p. 114)

A análise de Saítta e o relato de Helvio Botana em 1933 são reveladores; o espaço para as mulheres no jornalismo, principalmente nos jornais diários, estava fechado. É interessante, nesse sentido, lembrarmos da escritora anarquista Salvadora Medina Onrubia (1894-1972) que em 1946 se tornou a primeira mulher a dirigir um jornal diário no país, fato que ocorreu após a morte de seu marido Natalio Botana, criador do *Crítica*. Tal dado faz-nos pensar justamente no cenário das primeiras décadas do século vinte, onde o jornalismo portenho limitava a produção da mulher em múltiplos sentidos, considerando-a menos como produtora, escritora e até mesmo leitora do que um manequim capaz de gerar novas manequins.

Considerando o cenário exposto, notemos que Alfonsina Storni no *La Nación* (dirigido e escrito por homens) também foi direcionada a uma seção específica e seus temas são restringidos pelo diário, pelos interesses comerciais. De outro lado, não deixa de ser instigante a abertura do jornal *La Nación* em 1920 para o público feminino que se dá na subseção “Variedades”, o que nos faz pensar na multiplicidade e na indeterminação; isto é, podemos pensar a palavra *variedades* a partir do sentido de inconstância.

Na edição de 13 de março de 1921 (Figura 3.1), por exemplo, além da coluna *Bocetos femeninos*, com a crônica “¿Por qué las maestras se casan poco?”, na mesma página encontravam-se a seção “Un menu por semana” com sugestões de receitas; a fotografia da esposa do tenor italiano Schippa; e três reportagens: sobre os pintores do Mar del Plata; sobre a roteirista de cinema Elinor Glyn; e sobre móveis de luxo e a aplicação industrial de couro repuxado, técnica que, segundo o autor, “ha sufrido las consecuencias de ser demasiado accesibles” (In: *La Nación*, 1921).

Num breve espaço, vê-se tanto uma abrangência de temas quanto tensões discursivas; para além da coluna de Tao Lao (um caso específico como veremos), encontravam-se os

discursos direcionados às donas de casa, às mulheres da classe média que poderiam encontrar um *menu* para um jantar especial, uma reportagem obviamente elitista sobre os móveis de luxo e outra reportagem sobre uma mulher inglesa, roteirista de cinema e escritora (que, aliás, foi uma das precursoras da ficção erótica para mulheres). Se na revista *La Nota* sua seção ocupava, em geral, mais de uma página e possuía certa autonomia na redação, no jornal *La Nación* Alfonsina passou a compartilhar o espaço com a receita da semana, notas sociais, fotografias da alta sociedade ou de atrizes, dicas domésticas e diversos anúncios publicitários (Figura 3.1).



POCETO Y ELIHO

¡POR QUE LAS MAESTRAS SE CASAN POOCO!

Ya consideramos el divorcio de las maestras... El factor económico...

El factor intelectual... El factor social... El factor físico...

El factor moral... El factor intelectual... El factor social...

El factor físico... El factor moral... El factor intelectual...

El factor social... El factor físico... El factor moral...

El factor intelectual... El factor social... El factor físico...

LA ESPOSA DEL TENDR ITALIANO SCHIPPA. Includes an illustration of a woman and text about a costume.

Se acaba de obtener un contrato con la compañía de ópera de Chicago...

LOS PINTORES DE LA PLAYA

La inspiración y las ideas o procedimientos artísticos ante la viveza de los paisajes que presenta el mar y que se quisiera ver más realmente representados.

EN MAR DEL PLATA

Dijeron que el hombre que se casaba... El factor económico...

El factor intelectual... El factor social... El factor físico...

El factor moral... El factor intelectual... El factor social...

El factor físico... El factor moral... El factor intelectual...

LAS MONADAS DECORATIVAS. Los artistas franceses inician la aplicación industrial del cuero repujado, después de veinte años en que este arte ha sufrido las consecuencias de ser demasiado accesible.

PARA LOS MUEBLES DE LUJO. Hacia fines del siglo XVIII, el público siempre pronto a entusiasmar...

El factor económico... El factor intelectual... El factor social...

El factor físico... El factor moral... El factor intelectual...

El factor social... El factor físico... El factor moral...

El factor intelectual... El factor social... El factor físico...

El factor moral... El factor intelectual... El factor social...

El factor físico... El factor moral... El factor intelectual...

EL VIENTO BLANCO. Continuación. El hombre de los vientos... El factor económico...

El factor intelectual... El factor social... El factor físico...

El factor moral... El factor intelectual... El factor social...

El factor físico... El factor moral... El factor intelectual...

El factor social... El factor físico... El factor moral...

El factor intelectual... El factor social... El factor físico...

El factor moral... El factor intelectual... El factor social...

El factor físico... El factor moral... El factor intelectual...

PIANOS. Teajo desde \$ 900. Includes an illustration of a piano and text about prices and quality.

PARAGUERIAS, ABANICOS, PEDRO BIGNOLI, ESPECIALIDAD EN ORBETOS PARA LUJO. Includes an illustration of a hat and text about various products.

TALLERES GRAFICOS. Rodriguez Giles. IMPRESIONES DE LUJO. SOLETTOS. LIBROS EN CATALOGO. Includes an illustration of a book cover.

UNA AUTORA DE PELICULAS. El actor Glynn según escribió para el cinematógrafo. Includes an illustration of a woman's face.

Evolución Progresiva de la famosa firma Inglesa MAPPIN & WEBB. 1810 1921. Razones del éxito. Completa sinceridad en la calificación de calidad. Incluye un dibujo de un plato y un plato.

De direcionamento conservador, o jornal *La Nación*, entretanto, apresentou uma capacidade de adaptação singular a partir da demanda comercial – lembremos dos registros da revista *La Nota* –, possibilitada pela modernização de suas técnicas de impressão¹⁰⁹.

Como observou Laura Giaccio (2021), com a vida cotidiana de Buenos Aires cada vez mais acelerada no início do século, os jornais diários precisaram estar à altura das transformações sociais e urbanas, das demandas do público e da competência dos magazines ilustrados. Nesse cenário de concorrência, continua Giaccio, o impacto de *Caras y Caretas* foi um determinante no processo gradual de “magazinización”¹¹⁰ do *La Nación* que estava atento aos “nuevos modos de hacer prensa periódica”. Dessa forma, ao comparar as edições de 1901 de ambos os veículos, a pesquisadora observa um processo de imitação e adaptação por parte do jornal diário:

De las habituales páginas abarrotadas de texto sin imágenes, que ofrecían una visualización sin blancos, compacta y densa, ocasionalmente, *La Nación* se aventuró a incluir algunas crónicas fotográficas en las cuales las imágenes ocupaban el espacio relevante. La disposición del texto se organizaba alrededor de las fotografías, y poseía algunos ladillos en negra. [...] el diario imitaba la fórmula de *Caras y Caretas*, pero todavía era reacio a abandonar el lugar central que desde su aparición había tenido el texto. (GIACCIO, 2021, p. 183)

É importante termos em vistas estes aspectos do jornal *La Nación* para compreendermos o novo terreno explorado por Alfonsina Storni. Como vimos, na revista *La Nota* em vários momentos encontramos o horizonte valorizado da poesia, tanto em sua (auto)figuração quanto no formato da coluna e referências – ademais, o próprio veículo

¹⁰⁹ Na conferência online “Temporalidades múltiples y exhibición. El diario y otros materiales impresos: los “éxitos gráficos” de *La Nación* (1900-1920)”, Laura Giaccio (2021) lista diversos êxitos gráficos do *La Nación* nas primeiras décadas de 1900: a aquisição da rotativa Augsburg e de linotipias permitiu uma tiragem cada vez maior em termos quantitativos e qualitativos: em 1900, quando se publica o primeiro retrato fotográfico no corpo de um diário em preto e branco, o *La Nación* publicava apenas 8 páginas; em 1906 o número dobra para 16 páginas; já em 1910, o jornal publicava edições com até 30 páginas e nesse ano publicou uma edição de luxo em comemoração ao centenário argentino com impressionantes 700 páginas, além de fotografias e ilustrações coloridas.

¹¹⁰ Sobre a relação entre o jornal *La Nación* e os magazines também recomendo o artigo “Magazines y periódicos: zonas de superposición en la lucha por el mercado (1898-1904)” de Geraldine Rogers (2004).

dedicava artigos e seções aos poetas. Já no jornal *La Nación* ela se apropriará da estética clichê das páginas femininas, da estética da própria página em que passou a publicar. No diário o aspecto comercial salta com mais força; as páginas repletas de publicidades, os temas e seções pensadas para ampliar seu domínio no debate público, alcançar os novos leitores formando suas opiniões. O processo de “magazinización”, seu aspecto híbrido, entre o literário e a cultura de massas, será essencial para compreendermos as estratégias de Alfonsina Storni na coluna *Bocetos Femeninos*, pois sua escrita se funda a partir de e contra esse espaço.

Si me acercáis un poco la sonrosada oreja, os confesaré que la prestidigitación y el malabarismo son ejercicios saludables al cronista. Es bueno que vayáis aprendiendo por si mañana intentáis avasallar el delicado oficio. (Tao Lao, “Las Heroínas”, 18 de abril de 1920)

Na primeira crônica publicada na coluna *Bocetos Femeninos*, Tao Lao apresenta dois gestos importantes que percorrem tanto a forma de construção das crônicas, quanto a (auto)figuração do cronista: prestidigitação e malabarismo. Ambos os movimentos, ou exercícios, remetem ao universo circense e lúdico das artes que envolvem o jogo de mãos e implicam encantar ou iludir o público. O cronista, assim, é aquele que manipula mais de um objeto ao mesmo tempo, como malabarista, e que é rápido o suficiente com as mãos para enganar e iludir seus espectadores, como o prestidigitador. Tais movimentos implicam o deslocar de algo e leva-nos justamente a pensar na atuação e na *performance* da escritora que se desloca para se fazer Tao Lao. O deslocamento dialoga com essa voz narrativa que como observou Tania Diz (2020, p. 101) não permite “formar una imagen homogénea o fija”. Por outro lado, essas caracterizações remetem também ao próprio movimento do escritor profissional, isto é, o movimento rápido das mãos pela necessidade de seguir prazos e o

tempo das edições, a habilidade de abordar mais de um assunto, de desdobrar-se por vários temas. Um trabalho, ao fim, que para Tao Lao parece exigir encanto e ilusão – dois termos bem apropriados às páginas femininas que ensinavam truques de beleza e formas de capturar um marido.

A imagem de Tao Lao como *cronista*, elaborada na estreia da coluna feminina, não é destacada em nenhuma das análises da fortuna crítica de Alfonsina Storni. Antes, a crítica específica centraliza sua autotransfiguração a partir da crônica “Las casaderas”, publicada em 08 de agosto de 1920, na qual vê-se a constituição irônica e a comicidade do cronista:

Quisiera conocer la opinión del mayor número, con promesas de absoluta reserva, pues según lo ha colegido una de mis asiduas lectoras, peino canas (no muchas, ¿eh?) y cargo viudez por la vez tercera, experiencia ésta que me permite conocer a fondo los divinos “travers” femeninos. A pesar de los cuales, ¡oh enigma masculino!, estoy buscando esposa por la cuarta vez. (STORNI, 2014, p. 233)

Ao contrário da poeta de *Feminidades*, Tao Lao se coloca estritamente vinculado e à vontade com o espaço da coluna feminina, pois a experiência da terceira viuvez lhe autoriza a conhecer e falar sobre/para as mulheres. Idade e experiência matrimonial, portanto, são o que legitima a voz desse cronista. Notemos, ainda, como essas características do cronista surgem por meio da figura de “una de mis asiduas lectoras”, leitora que teria reconhecido Tao Lao como um homem velho. Tal marca seria mais um recurso ficcional ou, de fato, as leitoras enviavam cartas ao cronista (para Tao Lao, e não para Alfonsina Storni)?

De todo modo, a experiência de Tao Lao é o que lhe permite conhecer com profundidade os divinos “travers” femininos. O termo “travers” do francês significa “petit défaut, irrégularité d'esprit et d'humeur”¹¹¹ e deriva do latim “transversus” ou “traversus”, isto é, aquilo que é transversal e oblíquo, que se apresenta lateralmente. A preposição “trans” do

¹¹¹ Fonte: Dictionnaire des francophones.

latim, que significa “através”, ademais, também participa da palavra “travesti” que no francês significa “disfarçado”.

A escolha do termo “travers” me parece significativa ao ligar-se, por uma parte, ao movimento da travessia, de passar de um lado para outro – inclusive, “atravessar” no português possui a mesma raiz etimológica. E, por outra, o termo leva-nos a pensar no modo como Alfonsina Storni percebia as mulheres “encobertas”. Alfonsina encobre ela mesmo como Tao Lao, frente aos binarismos de gênero passa de um lado para outro e procura dizer “através” dessa voz narrativa – inclusive, através é outro uso da palavra “travers” no francês.

Assim, aparentemente no outro polo do binarismo, com Tao Lao, Alfonsina “encarna la omnipresencia masculina delimitadora de lo femenino” (DIZ, 2014, p. 27) e introduz uma “ficción lúdica” (DIZ, 2020, p 101). Nesse sentido, os estudos sobre *Bocetos Femeninos* destacam como a escolha do pseudônimo Tao Lao é curiosa, despertando diversas hipóteses.

Tanto as análises de Tania Diz (2014; 2020) quanto as de Alicia Salomone (2005) apontam para a possibilidade desse pseudônimo tomar como base o livro fundamental da filosofia chinesa “Tao-Te King”, de Lao Tsé. Alicia Salomone, como vimos, entende o uso do pseudônimo na coluna *Bocetos Femeninos*, o “travestimo sexo-genérico” que outras escritoras do período também recorreram, como um mecanismo discursivo para burlar as restrições de uma enunciativa feminina. A pesquisadora chilena, no entanto, destaca a singularidade da escolha de um pseudônimo que convoca a imagem de um sujeito às margens da comunidade imaginada da nação argentina, uma condição de imigrante que a própria Alfonsina Storni experimentou – o que permitiria estabelecer um nexos simbólico, de maneira indireta. Com essas considerações, conclui Salomone:

En definitiva, podría pensarse entonces que, tanto el travestismo sexo-genérico como el distanciamiento identitario que implica la inclusión de Tao Lao en las crónicas de La Nación, operan como estrategias mediante las cuales la autora intenta eludir o compensar esas restricciones relativamente mayores que debe enfrentaren este medio. (SALOMONE, 2005, p. 275)

Entretanto, ao pensar a trajetória de Alfonsina Storni, seu posicionamento no discurso público, sua experiência na seção feminina da revista *La Nota*, parece-me que a criação de Tao Lao atravessa outros propósitos, mais ligados ao próprio efeito literário e discursivo de sua seção e crônicas. Isso não significa que a escritora, de fato, teve que eludir ou compensar as restrições de uma enunciativa feminina, relativamente maiores no *La Nación* por seu teor conservador, como observa Salomone. Ocorre que essa leitura, com foco na exclusão, acaba por reduzir o trabalho literário e discursivo que há na construção de Tao Lao; ele não é apenas uma máscara, mas uma *persona* com uma voz (especificamente de um cronista) criada para a seção feminina. Mas é essa aparente adesão radical da voz narrativa ao discurso da seção feminina que, paradoxalmente, possibilita à Alfonsina Storni manter uma distância segura; distância que lhe permite não ser completamente assimilada pelo espaço da “mulher moderna”.

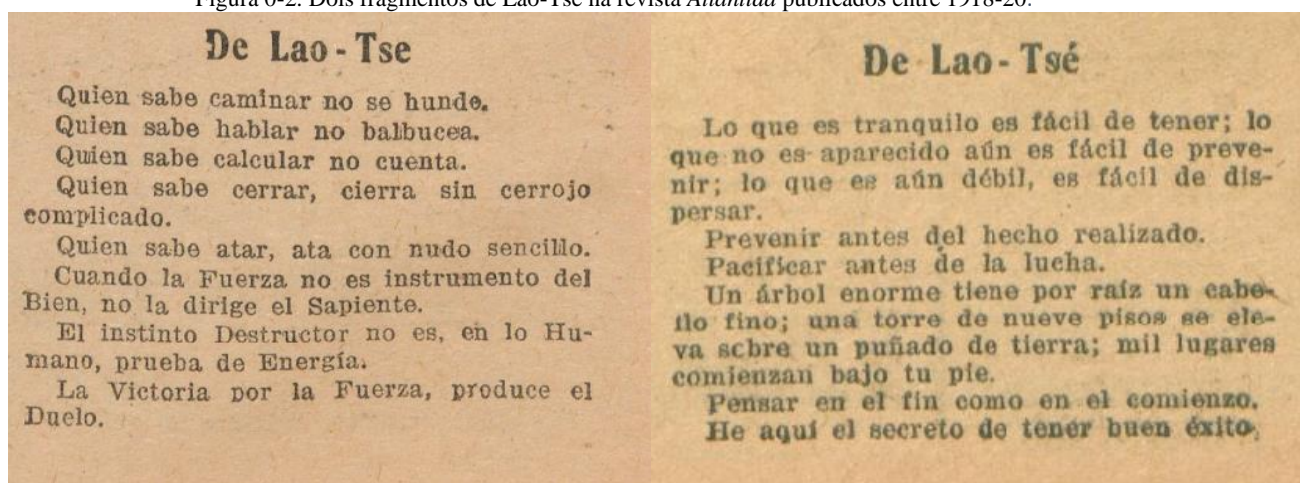
A hipótese, porém, que relaciona Tao Lao com os sujeitos às margens da sociedade aponta para um caminho de leitura interessante, sobretudo, ao considerarmos as figuras femininas que focaliza preferencialmente em suas crônicas: as mulheres trabalhadoras; professoras, datilógrafas, costureiras, dançarinas populares, manicures, imigrantes, entre outras.

A associação com Lao Tsé e o “Tao-Te King”, permite-nos também observar como Alfonsina Storni foi incorporando conhecimentos e literaturas diversas a partir de sua experiência em revistas e jornais. Revistas populares como *Atlántida*, onde Alfonsina colaborava, publicavam trechos de Lao Tsé, o que nos leva a pensar, em primeiro lugar, sobre a presença do estrangeiro exótico na cultura de massas, isto é, daquilo que é o mais “ajeno posible a la cultura occidental y cristiana que está afianzando en el país: Oriente” (DIZ, 2020,

p. 101). E, em segundo, nos significados dessa apropriação por parte de Alfonsina ao construir uma persona para a coluna feminina.

Nesse sentido, é importante observar o modo discursivo pelo qual Lao Tsé estava associado nessas revistas populares: publicava-se fragmentos com conselhos diversos; a sabedoria milenar descontextualizada adquiria ares práticos para a vida moderna (algo semelhante aos fragmentos de autoajudas que invadem, hoje, não apenas as revistas impressas, como também as redes sociais):

Figura 0-2. Dois fragmentos de Lao-Tse na revista *Atlántida* publicados entre 1918-20.



Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano/ Recorte elaborado pela autora.

Desse modo, podemos pensar que a construção de Tao Lao atravessa tanto o artifício literário quanto o campo da cultura de massas. O ritmo estranho e estrangeiro que confere excentricidade e humor à escrita (KIRKPATRICK, 1995, p. 145), relaciona-se com uma distância estratégica e acena para o processo de rasura dos materiais do qual parte.

Mariela Méndez, por sua vez, propõe que a “impostura travesti” colocada em marcha por meio de Tao Lao é uma manifestação concreta de um “modo de intervención más amplio desplegado por la escritora en el campo cultural y literario del período” (2017, p. 77). Para Méndez, a voz de Tao Lao “excede las certezas presentes en las identidades asumidas” e se

converte em *práxis política* para mostrar a montagem por trás de todo projeto heteronormativo:

Asume la máscara de Tao Lao que podría encarnar al proyecto nacional masculinizante pero la descoloca, la corre de lugar, para dejar entrever como de soslayo el montaje detrás de todo proyecto heteronormativo. Ese seudónimo que lleva en sí la marca de lo extremadamente foráneo replica los desplazamientos de la escritora por las afueras de las categorías rígidas que subyacen al ambiente literario de su tiempo. (MÉNDEZ, 2017, p. 77-8)

Em uma perspectiva similar, Tania Diz (2020) afirma que Tao Lao não é apenas um velho que se dirige paternalmente às mulheres, mas elude toda marcação sexual de identidade, funcionando de múltiplas formas. Na leitura de Méndez e Diz, assim, o uso do pseudônimo no caso de Alfonsina Storni não foi empregado devido a motivos usuais, isto é, a adoção de um nome masculino para burlar as restrições de publicação ou proteger sua própria identidade ante possíveis represálias. É preciso, como lembra-nos Tania Diz (2020), considerar que Alfonsina Storni nessa época já era uma figura pública. E, principalmente, não podemos ignorar que na coluna *Bocetos Femeninos* foram publicadas três crônicas com sua própria assinatura: “La Madre”, em 11 de julho de 1920; “Una tragedia de reyes”, em 09 de janeiro de 1921 e “Una naranja” em 17 de julho de 1921. Notemos como essas crônicas foram publicadas em períodos diferentes, assinalando a permanência da escritora na coluna feminina – inclusive “Una naranja” é a penúltima crônica publicada em *Bocetos Femeninos*, ao menos dentro do que foi resgatado até então.

Ademais, é importante relembrarmos que o seu pseudônimo não era completamente desconhecido. Como vimos, a *Rovente Futurista*, em 1924, publicou um artigo anônimo no qual cita Alfonsina como o “Tao Lao de La Nación”. O pseudônimo, ainda, seria mencionado em outro veículo: em 1931 a revista *La Gaceta Literaria* (1927-1938), editada em Madrid, publicou também um artigo anônimo sobre sua obra e diz que a escritora: “ha colaborado en las principales revistas y diarios de Buenos Aires (en La Nación, con el pseudónimo de Tai-

Lao [sic])” (In: La Gaceta Literaria, 1 de novembro de 1931, n. 117). A grafia diferente parece ser um erro de impressão, porém é interessante para procurarmos outras menções¹¹². Esse trabalho de rastreio é significativo, pois não apenas contesta a hipótese de que se trataria de um pseudônimo criado tão somente para burlar as restrições relativamente maiores no *La Nación*, tanto por seu direcionamento conservador quanto por seu alcance no discurso público. Mas também faz-nos pensar na quebra dos limites da coluna feminina, nos possíveis leitores de suas crônicas que, talvez, não fossem exclusivamente o público-alvo do gênero discursivo, isto é, as mulheres de classe média. E, por fim, permite-nos considerar outras dimensões no uso do pseudônimo, dimensões que estão presentes, ou ao menos se refletem, na escrita de Alfonsina Storni como Tao Lao.

Com essas considerações, analisaremos algumas crônicas de Tao Lao, entendendo o pseudônimo como essa forma de introduzir uma ficção lúdica, de transitar entre os polos do binarismo de gênero e operar uma outra montagem da crônica. Com Tao Lao, cria-se uma outra estética e forma para suas crônicas, aprofundando a relação com a seção feminina e o universo das “coisas de mulheres”. O olhar extremo e o discurso saturado de Tao Lao acabam por revelar os artifícios tão próprios do discurso e da linguagem desse espaço e universo.

De certo modo, é como se, com Tao Lao, Alfonsina Storni revisitasse o gesto dos cronistas modernistas que, frente a tarefa de escrever em seções de modas destinadas às mulheres, operaram uma ficcionalização da própria autoria, mais especificamente do gênero sexual. Segundo Ignacio Corona (2020), escritores como José Martí, Amado Nervo, Alejo Carpentier e Nelson Rodrigues escreveram sob pseudônimos femininos em diversas seções

¹¹² Curiosamente, encontramos outra menção ao pseudônimo no jornal cubano *Diario de la Marina* na nota publicada em 27 de outubro de 1938, após a morte de Alfonsina Storni. Assinada pela poeta cubana Adela Jaime, a nota menciona que Alfonsina: “acometió la prosa con menor entusiasmo que la poesía, haciendo cuentos, novelas cortas y artículos de crítica, para el periódico *La Nación*, de Buenos Aires, y que firmaba con el pseudónimo “Tao-Lao”. (In. *Diario de la Marina*: periódico oficial del apostadero de La Habana, ano CVI, n. 256, 27 de outubro de 1938)

que tinham como principal referente a mulher, e configuraram algo que denomina como “crónica travesti”. Segundo o pesquisador:

Se trata de un tipo de crónica explícitamente dedicados a las lectoras y que, a la vez, hace una mímica de la escritura femenina. Representa, así mismo, la interrelación entre escritura periodística-literaria, sociedad de consumo y subjetividades modernas (CORONA, 2020, p. 22)

Entendendo a “escritura travesti” a partir da definição de Ben Sifuentes-Jáuregui, para quem “transvestism is a performance of gender”, o pesquisador observa que essa prática não foi exclusiva de uma literatura nacional ou regional (sendo recorrente também ao longo do século XX) e se manifestou como um “subterfugio ficcional en el mercado literario y en el periodismo cultural” (2020, p. 32). Por um lado, a relação ambígua entre autoria e gênero se relaciona com uma estratégia “mercadotécnica” e revela como os escritores exploraram a fantasia masculina sobre a escrita de autoria feminina. Por outro, ao analisar as crônicas de Amado Nervo publicadas sob a assinatura de Roxane na seção *Crónica de la moda* do semanário ilustrado *El mundo*, Ignacio Corona observa como o discurso acaba por delatar o gênero do autor, sendo que essas crônicas poderiam ser vistas por sua função instrumental. Isto é, a voz do sujeito feminino desdobrada está alinhada à ordem patriarcal e formula a subjetividade “requerida por la nueva formación económica en el condicionamiento del deseo” (2020, p. 33). Assim, pergunta-se o pesquisador: a “crónica travesti” do fim do século é, de fato, “travestismo literario” ou outra forma de exclusão da voz feminina na esfera pública por seu deslocamento e substituição?

Sem responder à pergunta, porém, o estudo de Ignacio Corona nos leva a pensar nos significados de inverter essa lógica já em outro contexto e período; isto é, nos efeitos de quando uma voz feminina se faz masculina. Se esses escritores corroboram a exclusão das mulheres do espaço público, direcionando-as ao consumo e ao papel de gênero hegemônico, quais são os efeitos do “travestismo literário” de Alfonsina Storni como Tao Lao?

Mariela Méndez, nesse sentido, para compreender o travestismo de Alfonsina Storni também se volta para as crônicas de Alejo Carpentier, publicadas na coluna “Sobre la Moda Femenina” do jornal cubano *Social* e assinadas como Jacqueline, entre 1925 e 1927. Partindo do mesmo embasamento de Ignacio Corona, com Sifuentes-Jáuregui, Méndez observou que o travestismo literário de Alejo Carpentier não se propõe a desconstruir ou desestabilizar nenhum binarismo e daí que sua análise também indica a incapacidade dos escritores homens de renunciarem a masculinidade que os colocam no polo privilegiado do binarismo. Do mesmo modo que nas crônicas de Roxane/Amado Nervo, o discurso de Jacqueline/Alejo Carpentier acaba por delatá-lo; o “gesto travesti” de Carpentier, como analisa Méndez, alicerçado na “mera impostura”, não alcança a força desestabilizadora da contrapartida storniana. E observa que Jacqueline fracassa precisamente onde Tao Lao triunfou anos antes:

la performance excesiva no consigue en el caso del escritor cubano permear o desdibujar los bordes del género. La mirada normativa de Jacqueline se opone así a la mirada “transgenérica” y transgresora de Tao Lao, al no conseguir nunca deslizarse de uno a otro espacio de enunciación y en cambio quedar anclada siempre en el polo privilegiado. (MÉNDEZ, 2017, p. 155-6)

A *performance excessiva* e sua capacidade de transitar de um espaço ao outro, do masculino ao feminino, e vice-versa, são as chaves de leitura para entender o triunfo de Tao Lao. Nessa perspectiva, podemos nos voltar para a leitura de Judith Butler ([1990] 2017), do conceito de gênero como um “estilo corporal”, um “ato”, que é ao mesmo tempo intencional e performativo; onde o performativo sugere uma construção dramática e contingente do sentido:

Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveria gênero algum, pois não há nenhuma "essência" que ele expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire, bem como não é um dado de realidade. Assim, o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções – e pelas punições que

penalizam a recusa a acreditar neles; a construção "obriga" nossa crença em sua necessidade e naturalidade. (BUTLER, 2017, p. 241)

Ao entender o gênero desse modo, a crítica observa como a sedimentação das normas do gênero produz o fenômeno peculiar de um “sexo natural”, a ficção social de uma “mulher real”, mas pergunta-se: “Se esses estilos são impostos, e se produzem sujeitos e gêneros coerentes que figuram como seus originadores, que tipo de *performance* poderia revelar que essa ‘causa’ aparente é um efeito?” (BUTLER, 2017, p. 242). O que Butler propõe é compreender *que performance* desestabilizaria o lugar e a estabilidade do masculino e do feminino, com a capacidade de revelar o carácter performativo do próprio gênero e, portanto, desestabilizar as categorias naturalizadas da “identidade” e do “desejo” (2017, p. 240).

Como “ato”, o gênero está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo. A noção de *performance*, dessa forma, pode servir-nos para a leitura de Tao Lao; pois é, justamente, na *performance repetida*, na estilização dos atos repetidos e exagerados que, em *Bocetos Femeninos*, é produzida a paródia dos mecanismos de construção das ficções de gênero.

É interessante notar como Butler, em artigo que antecipa o livro *Problemas de gênero*¹¹³ para descrever o corpo atribuído de gênero, recorre ao ponto de vista teatral, assinalando similaridades entre os atos performáticos e os atos dos quais os gêneros são formados. O teatro, lembremos, foi explorado por Alfonsina Storni; antes de mudar-se para Buenos Aires, ainda adolescente, percorreu o país como atriz de uma companhia teatral e, muitos anos depois, dedicou-se a escrever diversas peças. Não pretendo seguir um caminho biográfico, mas apontar como a escritora se nutriu do gênero dramático, inclusive como cronista. Com isso, o que proponho é pensar a dramatização e a imitação dos atos, na dimensão textual, como mecanismos de incorporação de Tao Lao; isto é, tomá-lo não como pseudônimo, mas como uma *persona* que se faz e se dramatiza a partir da relação entre o

¹¹³ Trata-se do artigo “Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory”, publicado em 1998 no *Theatre Journal*, e republicado no Brasil por Heloisa Buarque de Hollanda no livro *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais* (2019).

contexto de produção e recepção, entre o local de escrita, quem lê, quem escreve e quem assina. Em uma construção contraditória e múltipla, expondo seu próprio contexto de produção e circulação por meio de imagens e uma linguagem saturada, Alfonsina como Tao Lao joga com o próprio efeito ilusório da seção onde “se dicen tantas cosas tontas y repetidas sobre la mujer moderna” (STORNI, 2014, p. 167), como escreve na crônica “El varón” publicada em 12 de junho de 1921.

A *performance* de gênero, exagerada, a *paródia*, a *encenação* teatral que se sabe (e se mostra) performática, dessa forma, são conceitos e imagens que podem ajudar a resolver o paradoxo entre aproximação e distância nas crônicas de *Bocetos Femeninos*. Nesse sentido, é interessante notar o esforço de constituir Tao Lao e sua escritura por meio de gestos expressivos e exagerados, no sentido dramático. Em “El amor y la mujer”, por exemplo, publicada em 22 de agosto de 1920, o cronista apresenta-se melodramaticamente de “paraguas abierto”:

Empiezo este artículo con el paraguas abierto... Pero os ruego, oh divinas, que no hagáis llover sobre mí, otra cosa que flores.
En tal caso el paraguas se dará vuelta y las recogerá; muchas gracias.
(STORNI, 2014, p. 146)

Por meio de repetidos gestos irônicos e cômicos, a relação entre cronista e leitoras produz o efeito de uma masculinidade e de uma feminilidade exacerbadas. Alguns parágrafos depois, repete o cronista:

¿Más flores? Gracias de nuevo. ¿Qué es el amor, divinas?
[...]
¿Nuevas flores? Gracias, gracias, ¡muchas gracias!
(STORNI, 2014, p. 146-7)

Notemos, então, que pela repetição parodística, dramatizando, saturando sua identidade sexual (e a de suas leitoras), Tao Lao apropria-se das representações de gênero

reproduzidas pelos meios hegemônicos e da cultura de massa, mas acaba por revelar o “status performativo do próprio natural”, denuncia sua própria construção, o efeito ilusório do gênero. Em “El amor y la mujer”, acionando as perspectivas femininas e masculinas sobre a experiência amorosa, Tao Lao transita entre os imaginários que conferiam um lugar de inferioridade para a mulher, em oposição a celebrada racionalidade masculina. Mais do que transitar, o cronista acaba por invertê-los, fissurando seus sentidos e construções. Ao fim, sua própria figura desliza novamente para revelar sua intenção verdadeira de não apenas defender as mulheres, mas incitá-las à ação:

Y cierro el paraguas, pues, por si aun permanecierais en enojo conmigo, os declaro ahora que no os temo enojadas, sino mansas y suaves. (STORNI, 2014, p. 148)

Em suma, com Tao Lao, tanto a autofiguração e o discurso do cronista quanto as imagens das leitoras e das mulheres tematizadas nas crônicas podem ser lidas como “exibições hiperbólicas do ‘natural’ que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico” (BUTLER, 2017, p. 253). Isso significa, porém, que há possibilidades de “ação”, que nem o feminino nem o masculino são pré-determinadas ou essências, mas construções. E como observa Butler, construção não se opõe a ação: “a construção é o cenário necessário da ação, os próprios termos em que a ação se articula e se torna culturalmente inteligível” (2017, p. 253).

Nessa perspectiva, o que distingue completamente a prática de Alfonsina Storni como Tao Lao daquelas analisadas por Ignacio Corona e Mariela Méndez, é, precisamente, o tratamento e o reconhecimento das identidades de gênero como construções, produzidas ou geradas, nem completamente determinadas nem totalmente artificiais e arbitrarias, mas engendradas num complexo sistema de relações sociais, políticas, culturais, linguísticas, subjetivas.

A paródia, a imitação irônica dos modelos normativos imperantes, no caso de Tao Lao abre espaço para uma fluidez de identidades pela qual opera uma ressignificação e recontextualização, desestabilizando o entendimento das identidades de gênero como fixas ou essencialistas. Como escreve Butler:

Se a base da identidade de gênero é a contínua repetição estilizada de certos atos, e não uma identidade aparentemente harmoniosa, as possibilidades de transformação dos gêneros estão na relação arbitrária desses atos, na possibilidade de um padrão diferente de repetição, na quebra ou subversão da repetição do estilo mobilizado. (BUTLER, 2019, p. 214)

O conceito de *performance de gênero*, portanto, é produtivo para ler o modo como Tao Lao ressignifica a seção feminina ao colocar em evidência os termos de naturalização e sedimentação das ficções do feminino e do masculino. Em última análise, com Tao Lao, Alfonsina apresenta outra possibilidade diferente de repetição dos atos que constroem o gênero, outro modo de mobilizar o estilo e o discurso da seção feminina que, em sua base ideológica, cria precisamente a ilusão de uma identidade feminina harmoniosa.

Tal conceito poderia ter sido mobilizado anteriormente na análise de *La Nota*, porém é no *La Nación* que Alfonsina Storni radicaliza seus mecanismos; a paródia e a performance, ainda que sejam empregadas com diferentes focos, são os gestos que prevalecem na maior parte das crônicas de *Bocetos Femeninos*. Nesse sentido, concordo com Mariela Méndez (2017, p. 115) quando destaca que os atos discursivos e retóricos de Alfonsina Storni como Tao Lao anunciam e adiantam as teorizações contemporâneas sobre o carácter *performativo* do gênero.

Na replicação da atuação exagerada, implicada nas crônicas comerciais femininas, a escrita em *Bocetos Femeninos* mais do que inverter os binarismos, questiona a possibilidade em si de todo binarismo e assinala uma “crisis de las categorías de lo ‘femenino’ y lo ‘masculino’ que desestabiliza, modelos normativos del escribir/ser mujer” (MÉNDEZ, 2017,

p. 119). Partindo dessa perspectiva e filiação crítica, que compreende o “acto de travestización” de Tao Lao como aspecto que tanto afeta a paródia em si da seção feminina, quanto afeta a performance excessiva e desmesurada do gênero e seus atributos, interessa-nos analisar como a *imitação* da *imitação* revela a possibilidade da resignificação dos discursos e como a paródia de gênero liga-se a construção de um cronista da seção feminina. Isto é, procuraremos ler como a figura de Tao Lao e suas estratégias discursivas e formais são construídas sob medida para revelarem a artificialidade de seu próprio contexto de produção e recepção.

3.2. Malabarismos, ilusões, confissões e estatísticas

Após essas reflexões iniciais, vamos retomar a análise da crônica “Las Heroínas”, a primeira publicada em *Bocetos Femeninos*, e a partir dela observaremos algumas das estratégias discursivas e aspectos singulares, dialogando com outras crônicas. Interessa-nos, nesse sentido, observar o gesto inaugural de Alfonsina como Tao Lao compreendendo também as imagens do cronista *prestidigitador* e *malabarista* como estratégias de construção do texto. A crônica “Las Heroínas” não apenas nos oferece a primeira autofiguração de Tao Lao, mas permite-nos analisar como o cronista mobiliza diversas autorrepresentações, manipula mais de um tema ao mesmo tempo (como malabarista), saltando de objeto a objeto até revelar o tema principal da crônica: as “heroínas” das estatísticas, as mulheres que exercem trabalhos novos, inusitados.

Antes de voltar-se para a prestidigitação e malabarismo, a autorrepresentação de Tao Lao surge colada a de suas possíveis leitoras, caracterizadas a partir da exclusão da esfera intelectual:

Os confieso, mis dulces amiguitas lectoras, que coincidiendo gustosamente con vosotras, tengo un verdadero horror por los libros pesados. Y si estos pesados libros están, además, ennegrecidos con cifras dispuestas en prosaicos rectángulos estadísticos, mi horror crece respetablemente. (STORNI, 2014, p. 189)

Com um tom paternalista¹¹⁴, exagerado, Tao Lao destaca os aspectos das supostas leitoras da seção feminina – belas, pequenas, ingênuas –, imitando e parodiando os enunciados da “escritura para mujeres” (DIZ, 2020, p. 23). A confissão, como entrada da crônica, dialoga e retoma as seções das “confidências amorosas” presentes nas revistas populares como *Fray Mocho*, *Caras y Caretas*, *Para Ti*, entre outras. Na crônica

¹¹⁴ É interessante que as crônicas de Amado Nervo/Roxane, analisadas por Ignácio Corona (2020, p. 31), utilizam a mesma forma de interpelação, se dirigindo às suas “bellas lectoras”, sendo que, segundo o pesquisador, é esse discurso que, no contexto da crônica pela reprodução da hierarquização da ordem social, acaba por denunciar o sujeito, seu modo tutelar e machista.

“Confidencias populares”, publicada em 20 de março de 1921, Tao Lao explica a “incipiente literatura” da “habitual sección de confidencias amorosas de ellas a ellos, y de ellos a ellas”:

Desahogo de corazones humildes, manifestación del sentimiento popular, pequeño venero de vanidades, refugio de frases hechas, de románticos seudónimos, esperanzas truncadas y sueños incomprensidos. (STORNI, 2014, p. 158)

A crônica dedicada às seções de confidencias amorosas revela o conhecimento do cronista e a proximidade com essa incipiente literatura. Tao Lao analisa seus colaboradores, que elegem pseudônimos românticos, nomes de flores ou rainhas por parte delas e nomes de cavalos favoritos por parte deles, e conclui que as pessoas são substituídas por fórmulas que “no agregan una sola idea, un solo sentimiento, un solo deseo que sobrepase el sentir de la medianía” (STORNI, 2014, p. 160).

Em outra crônica, publicada em 5 de maio de 1920, “La perfecta dactilógrafa”, Tao Lao mapeia as mulheres no transporte público a partir de suas leituras, revelando um cenário de proliferação de diferentes discursos e observa, com acidez e ironia, que as confidências amorosas eram as preferidas das datilógrafas e atendentes de lojas. Vejamos o retrato do transporte público descrito por Tao Lao:

Si de siete a ocho de la mañana se sube a un tranvía se lo verá en parte ocupado por mujeres que se dirigen a sus trabajos y que distraen su viaje leyendo. Si una jovencita lectora lleva una revista policial, podemos afirmar que es obrera de fábrica o costurera; si apechuga con una revista ilustrada de carácter francamente popular, dactilógrafa o empleada de tienda; si la revista es de tipo intelectual, maestra o estudiante de enseñanza secundaria, y si lleva desplegado negligentemente un diario, no lo dudéis... consumada feminista, valerosa feminista, espíritu al día: punible Eva.

Pero queden tranquilas Evas no punibles. En las manos de las viajeras matutinas abundan las revistas de carácter popular, aquéllas de las confidencias amorosas. Eva queda salvada, pues, de 7 a 8 de la mañana, por las dactilógrafas y empleadas de tienda. (STORNI, 2014, p. 198)

Se em “Tipos femeninos callejeros”, publicada na *La Nota*, Alfonsina Storni colocava em cena a “chica-loro” por seu figurino, acessórios, gestos e diálogos, em “La perfecta dactilógrafa” Tao Lao necessita de menos detalhes para categorizar as mulheres: basta um objeto editorial; um livro, uma revista ou um caderno particular. A similaridade das construções, “si de la siete a la ocho de la mañana” e “a mediodía o a las cinco de la tarde”, chama-nos a atenção para o horário das trabalhadoras; outra vez a *flânerie* se volta para esse recorte. Notemos como o *tempo* aparece incorporado em diversas crônicas, assinalando a divisão das atividades sociais, a fragmentação não apenas espacial da cidade como também a temporal: mães, trabalhadoras, filhas ou esposas, todas são influenciadas pela velocidade cotidiana, adotam novos hábitos, submetidas aos horários do trabalho, ao tempo do transporte público na ida e volta para casa, e ao tempo da família, do lar, dos pais, dos irmãos, do marido ou dos filhos.

Entretanto, Tao Lao se faz um *flâneur* mais pleno; em sua autoridade masculina, o distanciamento estratégico produz outro efeito de leitura. O modo como acalma suas leitoras diferencia-se justamente pela configuração da voz do sujeito. O tom paternalista se desdobra com comicidade e ironia. E a observação sobre as datilógrafas e empregadas de lojas é tão acolhedora quanto ácida. A defesa das “Evas punibles” surge, assim, pelas entrelinhas: elas são corajosas, e puníveis; elas são poucas e não representam uma ameaça diante da massa de datilografas, leitoras de confidências amorosas. O retrato da intersecção de gênero e classe é desenhado com perspicácia e os elementos da modernidade emergente, os objetos literários e editoriais, denunciam e permitem o cronista reconstruir seus tipos femininos, com o externo (da cidade) e o interno (da seção).

Retomando a crônica “Las Heroínas”, um dos aspectos que salta é justamente o tom paternalista de Tao Lao e sua necessidade de aproximar-se de suas leitoras. É significativo que Tao Lao se refira continuamente a elas, em uma gradação: “amiguitas lectoras”,

“pequeñas amigas”, “bellas niñas”, “niñas mías”; pois figurar as leitoras também serve para inscrever o cronista no mesmo universo que elas e, ainda, reafirmar a ficcionalização da masculinidade. Nesse sentido, é como se a linguagem de Tao Lao se fundamentasse no que havia de mais estereotipado na esfera das “coisas de mulheres”. Até mesmo o formato das receitas culinárias – com as quais a coluna *Bocetos femeninos* compartilhava a página do jornal –, é reapropriado. Por exemplo na crônica já citada “La Perfecta Dactilógrafa” (1920):

Para obtener una perfecta dactilógrafa sígase este procedimiento: elíjase una joven de 18 a 21 años que viva en una casa de departamentos de cualquier apartado barrio.
Píntesele discretamente los ojos.
Oxigénesele el cabello.
Púlasele las uñas.
Córtesele un trajecito a la moda, bien corto.
Comprímasele el estómago.
Endurézcasele considerablemente los dedos anular y meñique.
Salpíquesela copiosamente de mala ortografía.
Póngasele un pájaro dentro de la cabeza (si es azul, mejor).
Envíesela durante dos o tres meses a una academia comercial (Hasta de cinco pesos por mes).
Téngasela luego pendiente de avisos comerciales durante uno, dos o tres años.
Empléesela por poca cosa.

(STORNI, 2014, p. 201)

Oferecida a receita da perfeita datilógrafa, vemos a ambiguidade desse tipo feminino que antes de ser a representação de um sujeito é o símbolo de uma massa que “invaden los escritorios particulares, las casas de comercio, las oficinas públicas y los estudios privados” (Idem). O trabalho repetitivo e a monotonia do som das máquinas – “tip, tip, tipirip, tip, tip” (Idem) – condicionam a “perfecta dactilógrafa”, a “dactilógrafa-símbolo” (Idem), como descreve o cronista. Se por um lado, a perfeita datilógrafa é aquela que comete muitos erros ortográficos (sinal da precariedade de sua formação) e se olha muito ao espelho, padecendo de “motivos aristocráticos”, também é ela quem contribuí para a “alegría de las calles de Buenos Aires” e sua “fabricação” serve ao “aburrimiento tradicional de los porteños” (Idem). Nesse

sentido, a ambiguidade da perfeita datilógrafa reside na sua adesão a um tipo de feminilidade, precária e condicionante, que, porém, desestabilizava a identidade normativa da mulher doméstica. A datilógrafa com sua aparência e gestos chamativos – mais próximos das “midinettes de Paris” – se choca com o desejo de alcançar o casamento e, portanto, o destino tradicional e normativo.

Os arquétipos da “mulher moderna”, dessa forma, difundidos pela indústria cultural através das revistas, folhetins, publicidade, cinema, são apropriados nas crônicas de Tao Lao. Porém, ao contrário do imaginário sustentado pela indústria cultural e de massa, os tipos femininos da coluna de Tao Lao, mais saturados, exagerados e/ou desconcertados, deixam revelar o aspecto artificioso e produzem uma inversão que faz questionar a situação real das mulheres na modernidade portenha, como é o caso do retrato da precarização do trabalho, a formação incipiente e o excesso de artificialidade na imagem da “perfeita datilógrafa”. De forma que, no contraponto da datilógrafa-símbolo, Tao Lao não deixa de observar um desvio: uma datilógrafa que não se pinta e tem uma brilhante ortografia. Fica claro o ponto de vista defendido na crônica; a crítica a respeito da massificação e assimilação das mulheres, pela ideologia da domesticidade, pelo consumo e pelo trabalho. É no entrelaçamento de todos os aspectos da vida social, cultural e política que se dá a construção da feminilidade, das representações dominantes. E a crônica de Tao Lao opera o discurso, a linguagem dominante, justamente, como *construção*.

Em “Las Heroínas”, no entanto, Tao Lao no lugar de abordar as profissões mais comuns escolhe colocar em cena as mulheres trabalhadoras ausentes nos discursos da cultura de massas, ausentes dessas mesmas páginas femininas. Forjar-se como um *insider* aproxima o cronista das leitoras, mas, por outro lado, pelo tema e tratamento, o cronista aproxima as suas leitoras dessas figuras que não estavam presentes nas seções sobre a “mulher moderna” – ainda mais de forma valorizada.

Transitando entre a figura de suas leitoras – utilizando, até mesmo, a terceira pessoa do plural – e do autorizado cronista que recorre à cultura e à literatura estrangeira, Tao Lao opera um jogo de identificação e desidentificação. Movimenta rapidamente seu olhar, passando em um curto espaço pelos “pesados livros absolutos”, pelo sufrágio feminino e pelo efeito arquitetônico de um “desmesurado edifício”, até alcançar Macbeth, para estabelecer uma certa oposição entre os “suficientes” e os “insuficientes”:

Porque los pesados libros absolutos, que no son, para nuestra felicidad, femeninos, tienen mucho de monumentales armazones apuntalados por la suficiencia. [...] Por lo demás, no habréis olvidado vosotras que a Macbeth, el pobre esposo, lo venció la suficiencia. Eres invencible, le dijeron, mientras determinado bosque no avance hacia ti. Y el criterio humano del pobre esposo le sugirió que los bosques no se mueven nunca de su sitio. Pero los bosques, bellas niñas, según los insuficientes, pueden moverse. Cuestión de interpretaciones y de formas. (STORNI, 2014, p. 189)

Notemos que Tao Lao associa a si próprio e suas leitoras ao campo do não saber, do não pensar; acena para o discurso hegemônico sobre a exclusão da mulher da esfera intelectual, uma constante da sociedade patriarcal que procurava assegurar a condição de “puro corpo”: “Negadas la inteligencia y la posibilidad de elegir, sólo resta un cuerpo dependiente de ‘alguno que domina’, condición abundantemente explotada y alimentada desde las publicaciones periódicas” (MUSCHIETTI, 1989, p. 83). Assim, com a oposição “suficiência” e “insuficiência” o cronista coloca em cena o “juego de exclusión e imposición que viven las mujeres en el paradigma binario” (DIZ, 2014, p. 23). No segundo momento, a figura de Macbeth acena para o conhecimento literário e cultural de Tao Lao, conferindo certa autoridade ao seu discurso. Porém, notemos os deslizamentos: por um lado, supõe que as leitoras não conhecem a referência literária, e por outro, que essas mesmas leitoras participaram de um simulacro de voto.

Por meio da ironia, Tao Lao aproxima suas leitoras dessas duas esferas que lhe são negadas, deslocando os valores em torno do binarismo e suas associações. Torna movediço

tanto o seu discurso quanto sua própria (auto)figuração e de suas leitoras, entre a superficialidade dos estereótipos femininos e o substancial do campo político e literário. Por esse movimento, a “insuficiência” inverte-se para ser tratada como uma espécie de saber, um conhecimento que os “suficientes” ignoram. Interpretando essa relação, pode-se dizer que há um “saber de mulher” (ou um saber dos subalternos?) ignorado pelos homens e pelo poder – presos em suas certezas. Pela lógica dos “suficientes”, representada pelos “pesados libros absolutos” e por Macbeth, e dos “insuficientes”, representada pelo cronista e suas leitoras, Tao Lao relativiza, no espaço da crônica, o valor da superioridade masculina e da inferioridade feminina. O termo “insuficiente”, inclusive, remete à conferência “A propósito de las incapacidades relativas de la mujer” dada por Alfonsina Storni na *Unión Feminista Nacional* e publicada posteriormente na coluna feminina da revista *La Nota*:

Bien, pues, nos declararon incapaces para ser testigos en los instrumentos públicos, para administrar nuestros bienes siendo casadas, aún cuando estos bienes fueran heredados, y así pasamos del papá al esposo buscando el “ardid” para vencer la letra de la ley. Pero nada más que incapaces para éstas, en realidad, pobres cosas materiales; nada más que incapaces para trabajar por nuestra cuenta, tener libretas de ahorros, ser escribano público [...] Ay de nosotras, en cambio, si no fuéramos capaces de administrar algo mucho más importante que nuestros bienes: nuestra conciencia, nuestra vida íntima, nuestra persona toda, el conjunto de cosas que los hombres llaman nuestro honor. Entonces nuestra incapacidad no existe. (STORNI, 2014, p. 283)

De outra forma e por um percurso bem diverso, em “Las Heroínas”, Alfonsina como Tao Lao acena para a mesma posição: a incapacidade feminina não existe. Note-se, assim, como relativiza o discurso sobre a incapacidade das mulheres, criticando também a dupla moral e a falta de equidade entre os sexos. Em última análise, tanto como Alfonsina Storni na revista *La Nota* quanto como Tao Lao no *La Nación*, a escritora vai demonstrando como o discurso sobre a inferioridade das mulheres trata-se de uma *questão de interpretação e forma* – isto é, uma construção da linguagem.

Como Tao Lao, porém, em “Las Heroínas”, esse posicionamento não deixa de aparecer nas entrelinhas ao deslocar os valores dos “suficientes” e “insuficientes”, deslocamento que alcança o ápice em sua exposição das trabalhadoras. De tal modo, prestidigitador e malabarista, antes de se deter no tema central de sua crônica, salta ao seu próximo tópico: de “Macbeth a las estadísticas” (STORNI, 2014, p. 190). Escreve Tao Lao: “Y reconsiderando ahora mis palabras y librando la estadística de pesada armadura oficial, pienso que quizás no ande tan mal, pues la estadística es, después de todo, algo así como un suspiro del azar” (STORNI, 2014, p. 190).

Ao romper com o horizonte textual esperado de uma seção feminina, Tao Lao utiliza, em mais de uma crônica, argumentos e construções estatísticas; aproximando suas crônicas do discurso noticioso do jornal. Em “Las mujeres que trabajan”, publicada em 20 de julho de 1920, por exemplo, a crônica é construída a partir do material do censo de Buenos Aires de 1920: apresenta os trabalhos mais concorridos pelas mulheres e observa que as empregadas domésticas e imigrantes são a maioria no mercado de trabalho.

Já em “La Irreprochable”, de 5 de outubro de 1920, Tao Lao oferece uma estatística fictícia, que recebeu de “una amiga calculada”, sobre os movimentos da mulher que anda pelas ruas “en todo irreprochable”:

Miradas al espejo (distintas clases, tamaños y lunas)	25
Miradas en los cristales de las vidrieras	60
Estiramiento de guantes	12
Cuidado de que los alfileres no escapen de su sitio	10
Humedecimiento de los labios	30
Afirmación especial de la pechera con un tironcito	5
Llevada de las manos a las horquillas que sostienen en velo	18
Reposición de polvos (muy discreto)	2
[...]	
<i>Total de movimientos</i>	210

(STORNI, 2014, p. 239)

Com as estatísticas, Tao Lao constrói suas crônicas a partir de números reais, censos oficiais, pesquisas realizadas pelos movimentos femininas ou a partir de números inventados, manipulados para o efeito cômico e irônico. Em “La irreprochable”, as estatísticas da mulher que percorre o espaço público para ser olhada, avaliando sua aparência e calculando seus movimentos, permite que o cronista conclua: “Y luego, que se atreva a afirmar alguien que un hombre no vale nada....” (STORNI, 2014, p. 239).

A ficcionalização da voz masculina, dessa forma, desdobra-se também por essas estratégias. Tao Lao atravessa a todo tempo os campos da feminilidade e masculinidade, desfazendo-os. Mas mais que números, as estatísticas se transformam em sujeitos e é pelos números que Tao Lao recria as cenas, os episódios da vida urbana; tensiona os símbolos e as experiências. De certo modo, Tao Lao toma as estatísticas do mesmo modo como um *flâneur* percorre a rua e analisa os tipos urbanos. Porém, aqui, o *flâneur* é antes um leitor que observa a cidade desde um lugar mais seguro e protegido. O ato de caminhar sem objetivo predefinido (GARCÍA, 2010, p. 60) é substituído pelo de se perder na leitura da cidade, ou melhor, de “naufragar, con lógicas reservas de insuficiente, por entre censos y estadísticas” (STORNI, 2014, p. 190). Perder-se por entre censos e estatísticas, naufragar, é também um modo de se perder pela multidão, diluída em números e classificações.

O que move o olhar de Tao Lao são “los perfiles y semblanzas” (DARRIGRANDI, 2013, p. 136) dos sujeitos femininos, seus movimentos, suas relações na experiência da cidade, os efeitos da experiência moderna que condicionam seus corpos e, sobretudo, o modo como elas são representadas pela linguagem. Ao ter como matéria as representações do discurso hegemônico, seja na indústria cultural seja nos censos oficiais transitando também por outras formas como as estatísticas ou receitas, Tao Lao mobiliza todo um arcabouço em torno das dicotomias.

Pode-se pensar que a retórica da *flânerie* de Tao Lao se alicerça menos na experiência do cronista com a cidade e sujeitos – uma marca das crônicas de *La Nota* – do que no gesto de observar, pelos mais diversos meios e formas, os tipos femininos urbanos *sobrescrevendo* suas representações. Isto é, o que parece interessar aqui é colocar em cena o *modo* como as mulheres são representadas nas estatísticas, nos jornais, no cinema, na publicidade, ou ainda como essas mesmas representações engendram as *performances callejeras*, como condicionam as relações das mulheres no espaço público e privado. Tao Lao, portanto, é um observador dos reflexos da cidade nos sujeitos e dos sujeitos na cidade.

O *flanar* substituído pelo *naufragar* na *leitura* das estatísticas, contudo, não deixa de buscar, como sugere Julio Ramos em sua análise sobre a retórica do passeio, a “narrativização dos segmentos isolados do jornal e da cidade” (2008, p. 146). De forma que, tomando a estatística como ponto de mediação para seu olhar, Tao Lao procura também “ordenar o caos da cidade, estabelecendo articulações, suturas, pontes, entre espaços (e acontecimentos) desarticulados” (RAMOS, 2008, p. 146). No entanto, seu foco está na articulação da experiência das mulheres na cidade modernizada. Tomar as estatísticas como reflexo da cidade, implica ver seus habitantes por uma perspectiva, ao fim, categorizada e estratificada, e é por esse olhar que ele imagina e reconstrói a história, os sentimentos, os possíveis gestos dos seus tipos femininos, reunindo-as no mesmo espaço.

A estatística, por fim, é reapropriada pela lógica da “insuficiência” e em “Las Heroínas” Tao Lao finalmente apresenta o reduzido grupo do censo de Buenos Aires: mulheres que trabalham em profissões inusitadas para a época, consideradas masculinas, distantes do imaginário sobre a mulher e a feminilidade. Note-se, nesse sentido, todo o movimento, quase vertiginoso, de associações e (auto)figurações produzidas pelo cronista até alcançar o propósito central da crônica; ponto em qual direciona seu olhar para revelar os sujeitos femininos urbanos.

Uma das mudanças mais interessantes nas crônicas de Tao Lao, comparando com as de Alfonsina Storni em *La Nota*, é a adoção de um sistema de cenas, a criação de uma forma que dialoga com os poemas em prosa¹¹⁵ e as crônicas que escreve em 1930, e que produz um efeito que podemos associar a montagem fotográfica ou cinematográfica. Isto é, Tao Lao adota diferentes focalizações e perspectivas para abordar um único sujeito e/ou objeto, ou apresenta diferentes fragmentos sobre um mesmo tema, uma montagem que direciona o olhar para uma visão panorâmica e, ao mesmo tempo, extremamente detalhista – como no recurso já utilizado em “Tipos femeninos callejeros”. Em “Las Heroínas”, assim, após a exposição volátil do cronista, a forma da crônica transforma-se para dar lugar ao sistema de cenas e vemos as trabalhadoras a partir de quatro subtítulos: “Una lustradora de muebles”, “Una carbonera”, “La gloria sin gloria” e “Cobardía masculina”.

Quatro trabalhadoras, as que não se “encuentran agrupadas, confundidas en una feliz cifra colectiva” (STORNI, 2014, p. 190), transformam-se em figuras centrais de cada subtítulo: a única lustradora de móveis de Buenos Aires; a única mulher que *se confesou* carvoeira; uma construtora de jaulas; e uma decoradora. Nas cenas, Tao Lao especula e reconstrói as figuras dessas trabalhadoras, retratando-as sob um discurso de duas vozes, em palimpsesto. Por um lado, se apropria da linguagem e do imaginário das “coisas de mulher”, em um tom paternalista e até galanteador. Por outro, sobrescreve um contradiscurso que contesta o próprio imaginário que mobiliza, denunciando sua própria construção e manipulação da linguagem.

Com essa mobilidade discursiva, Tao Lao coloca em destaque as quatro profissões estranhas ao modelo da feminilidade. Entretanto, longe de masculinizá-las, retrata as

¹¹⁵ Os poemas em prosa do *La Nota* surgem em chave bem diversa; o tema e cenários urbanos serão mais presentes na produção de 1930 e o sistema de cenas correspondem a uma construção de focalização mais próximas do cinema ou da montagem fotográfica a partir das “instantâneas”. Inclusive, um poema em prosa significativo é “Kodak pampeano” (publicado em *Vida de hoy*, em 17 de fevereiro de 1938), o que mostra como Alfonsina Storni refletiu e manipulou as novas técnicas da sociedade moderna, apropriando-se delas como linguagem e forma literária.

trabalhadoras como *mulheres*, o que significa saturar e exagerar os traços da feminilidade. De modo simultâneo, o cronista se apropria dos elementos relacionados ao feminino para valorizar as trabalhadoras e ironiza (em denúncia) sua própria linguagem:

¿A quién, entre los felices porteños, le habrá tocado en suerte apoyarse sobre el flamante escritorio de roble aristocratizado por las blancas manos de una mujer?

Porque no hemos de suponer que esta dama no posea, a pesar de su oficio, las manos blancas, pues una larga, larguísima práctica de la galantería nos obligará a no separar el níveo adjetivo de la palabra mano hasta quién sabe qué remotas épocas futuras. (STORNI, 2014, p. 191)

Os símbolos mobilizados se chocam com sua observação sobre a linguagem “galanteadora”. O ato de imaginar as mãos brancas dessa mulher, ao ser tratado como mera convenção dos códigos culturais, escancara a artificialidade da linguagem e dos estereótipos femininos dos folhetins e narrativas sentimentais¹¹⁶. Mas, em outra perspectiva, considerando a inscrição dessas mulheres no espaço do jornal, é significativo que Tao Lao utilize essa linguagem e elementos para colocar em cena trabalhadoras não identificadas com a feminilidade hegemônica e ao que deveria ser o papel da mulher. Afinal, as mãos brancas referem-se à elegância das mulheres de classe média e alta, que podiam usufruir de tempo e cuidados, e não das trabalhadoras – não por acaso, como destaca o cronista, elas ocupam sozinhas um pequeno espaço do censo.

Segundo Graciela Queirolo (2007), a contradição entre o “discurso da domesticidade” e o fato de as mulheres estarem no mercado de trabalho foi tratada como algo transitório que logo seria abandonado com o casamento e maternidade ou como uma exceção determinada por situações de viuvez ou necessidade econômica. Nesse sentido, e como vimos em outras crônicas, as mulheres trabalhadoras eram vistas com ressalvas e preconceitos.

¹¹⁶ Cf. Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, 1985.

É significativo que a lustradora de móveis e, principalmente, a carvoeira – as duas em destaque nos subtítulos – sejam as figuras mais distantes do imaginário sobre a mulher moderna por seus trabalhos manuais e braçais que implicavam o contato com materiais brutos, com o sujo (dos móveis) ou o impuro (do carvão). Tais profissões, assim, eram certamente exercidas por mulheres mais pobres e à margem. É o que sugere Tao Lao ao tratar a carvoeira como um caso de *confissão*, de “dolorosa confesión de oficio” (STORNI, 2014, p. 191) já que ela poderia ter sido a única, entre muitas carvoeiras de Buenos Aires, a não esconder sua profissão:

Nos sospechamos que, diseminadas en la gran urbe, hay una cantidad respetable de deliciosas carboneritas que se pasan el día llenando bolsas con el incomodo elemento, pero que, solicitadas por la curiosidad oficial del censo, han negado su profesión en un discreto pudor femenino de índole estética. Ved, apreciad este valor heroico de entregarse a la posteridad cubierta de negro polvo, ella que, como todas, ha de amar singularmente las elegantes cajitas donde la prolijidad industrial ha grabado en bellos colores agraciados rostros de mujeres, flores exóticas, delicadas aves, originales arabescos, para hacer, sin duda, más ilusorio el perfumado contenido del blanco y delicioso polvo de arroz que arropan cuidadosamente los papeles de seda.

(STORNI, 2014, p. 191-2)

A partir do exagero e saturação das imagens das mercadorias destinadas ao público feminino, objetos também exagerados em seus artifícios e detalhes, Tao Lao constrói a imagem da carvoeira; imagina-a tal como qualquer outra mulher integrada à modernidade pelo consumo: daí as elaboradas caixas de pó de arroz que proliferavam nos anúncios publicitários. Nesse duplo gesto, aproxima a carvoeira das leitoras e as leitoras das trabalhadoras, tornando-as reconhecível pela mesma linguagem e imagens. Isto é, as carvoeiras são tão femininas e identificadas ao universo das “coisas de mulheres” quanto as leitoras das seções femininas.

Dessa forma, Tao Lao desloca o imaginário dos papéis de gêneros e a construção da carvoeira no contraste do pó de arroz retoma a representação das mãos brancas da lustradora

de móveis. Como explica Tania Diz (2014, p. 28), o discurso hegemônico apresentava as mulheres que exerciam tarefas consideradas masculinas como aquelas que corriam o risco de se transformarem em homens, ou pior, em seres andróginos. Por isso é significativo o gesto de Tao Lao ao inserir e representar essas trabalhadoras na seção feminina. Tais associações e imagens contrapõem o temor da “masculinização” das mulheres trabalhadoras. A crônica, nesse sentido, pode ser lida como uma forma de responder a essas tensões e, na materialidade do jornal, aproxima essas mulheres marginalizadas ou atacadas pelo discurso das mulheres da alta sociedade, ou das atrizes que estavam presentes nas edições dominicais do *La Nación*.

Há, portanto, um esvaziamento dos elementos que definiriam a mulher moderna, a representação hegemônica da feminilidade. E em “Las Heroínas” o que parece interessar ao cronista é o pioneirismo e a transgressão do reduzido grupo do censo de Buenos Aires. Ao tratar da profissão de decoradora no subtítulo “La gloria sin gloria”, é notável que Tao Lao não se anime, pois o censo: “no informándonos sobre qué clase de decoraciones ocupan, tememos exagerar el elogio para informarnos, tarde ya, que decora, pongo por caso, apagadas mejillas” (STORNI, 2014, p. 192). As imagens deslizam, são questionadas, e revelam a verdadeira intenção do cronista – não lhe interessa as profissões alinhadas com as representações hegemônicas da feminilidade. No último subtítulo, “Cobardía Masculina”, o cronista opera uma avaliação crítica e contrasta diretamente a dicotomia entre o trabalho feminino e o trabalho masculino:

Y ahora quiero terminar, diciéndoos que si una mujer se ha decidido a ser lustradora de muebles y otra se ha confesado carbonera, entre cientos miles, ningún hombre se ha atrevido, en cambio, a penetrar en una sagrada profesión de mujer.

Debéis saber que todas las profesiones de mujer, aun las más femeninas, tienen su regular grupo de competidores masculinos que se disputan sus tareas. Pero las zurcidoras - ¡ay de ellas! – las pacientes zurcidoras han sido abandonadas a su propia suerte.

Ningún hombre ha querido llegar a la posteridad por tan enredado sendero, y si alguno, allá en sus apuros de soltero, aprendió a manejar la aguja con regular habilidad, ha tenido buen cuidado de que la posteridad no se entere

de estas minucias, dejando en blanco el casillero que en renglón de las zurcadoras, la previsión oficial había destinado al sexo fuerte. (STORNI, 2014, p. 192-3)

Notemos que o fio lógico dos “suficientes” e “insuficientes” é relativizado e, ao fim, completamente invertido. Enquanto as mulheres trabalhadoras rompem com os preconceitos morais e sanções sociais, os homens se mantêm presos a certa noção de masculinidade e feminilidade. Sendo que, para os homens, aproximar-se do feminino significava um perigo, um defeito¹¹⁷. A cada movimento de Tao Lao, portanto, os estereótipos de gênero são colocados em dúvida, desestabilizados.

Em outra perspectiva, a crônica “Las Heroínas” apresenta um retrato das transformações no trabalho feminino, tocando a maior inserção das mulheres no mercado laboral em novas categorias – é o caso das “zurcadoras”, ofício ligado ao aumento das especializações nas oficinas de confecções. Todas essas mulheres apresentadas por Tao Lao participam do cenário de “difusos contornos que combinada un heterogéneo conjunto de actividades” (QUEIROLO, 2010, p. 56), cenário que caracterizava o trabalho assalariado feminino na década de 1920. E apesar de registrar essas transformações, Tao Lao olha com criticidade para o descompasso da sociedade portenha em relação ao cenário europeu onde as mulheres: “ejercen la profesión de bombero [...] llevándonos Francia la delantera en tan fogoso progreso feminista” (STORNI, 2014, p. 190). Apresenta, assim, o feminismo como um símbolo da modernidade estrangeira – horizonte que nutria as seções dedicadas à mulher moderna. Nessas inserções críticas, a voz do cronista desliza por entre os recursos do sentimentalismo e da confissão, mobilizando os imaginários da feminilidade e masculinidade, e a que se esconde por trás dessa e que acaba por revelar o posicionamento político, a distância para com o discurso hegemônico, de onde se nutre o efeito narrativo.

¹¹⁷ Lembremos, por exemplo, que Alfonsina Storni foi celebrada em diversos momentos por seus pares literários justamente por se afastar das características femininas da escrita de mulheres, por escrever de modo viril ou “para hombres apasionados y violentos” (Jordán, Luis María. In: *Nosotros*, ano XII, n. 121, maio de 1919).

Podemos reconhecer um trânsito constante entre o *real*, a matéria das estatísticas, do censo, da experiência real das mulheres, e o *imaginário* em torno da feminilidade, da masculinidade, dos papéis de gênero e suas representações na cidade urbana refletida em inúmeros objetos e discursos. Articula tanto o discurso hegemônico, o imaginário patriarcal e da cultura de massas, quanto um contradiscurso que acena para aquele contexto emaranhado do qual fala na revista *La Nota*, ao questionar: “¿Qué claridad es la actual claridad femenina?”.

Em “Las Heroínas” os estereótipos da feminilidade são mobilizados para sublinhar a exclusão das mulheres no campo intelectual e político, porém, ao fim, direciona suas leitoras para fora da esfera da domesticidade, fazendo ver as mulheres que estavam no espaço público por um lugar bem distante das representações da “masculinização” ou do “mal paso” e a “caída” que associou as mulheres trabalhadoras com as “conductas sexuales incorrectas” (QUEIROLO, 2010, p. 55).

A crônica, ainda, pode ser lida como uma forma de reunir as diversas mulheres espalhadas na cidade fragmentada. Cada trabalhadora encontra-se com a outra, percebem-se em um coletivo, e cada leitora encontra essas trabalhadoras. No jornal, a crônica torna visível as mulheres dispersas pela cidade. Se na primeira crônica Tao Lao analisa o reduzido grupo de trabalhadoras, em outras dedica-se a escrever sobre tipos femininos específicos, como nos títulos: “Acuarelistas de pincel menor”, “La perfecta dactilógrafa”, “Las manicuras”, “Las danzarinas porteñas”, “Las profesoras”, “La costurerita a domicilio”, “La médica”, “Las lectoras”, “La mujer como novelista”, “La emigrada”, “La novia”, “Las crepusculares”, “La impersonal”.

Em conjunto, podemos pensar a seção *Bocetos Femeninos* nessa perspectiva: um espaço que promove um encontro (virtual); um espaço de visibilidade e trânsito no qual o movimento das mulheres na cidade, a cartografia dos tipos femininos em suas múltiplas

representações, é o que move o olhar do cronista. O sentimentalismo e o melodrama, características da escrita feminina segundo o discurso hegemônico da época são explorados ao máximo. Mais do que se apropriar da estética clichê, há uma produção de novas figuras.

3.3 Y no digáis que el mundo está mal hecho...

Em 04 de julho de 1920, Tao Lao publicava sua versão da “costurerita que dio aquel mal paso”. Como explica Alicia Salomone, “la costurerita que dio aquel mal paso” é um dos personagens literários de maior êxito e longevidade das primeiras décadas de 1900. Introduzido no imaginário coletivo de Buenos Aires no século XX pela poesia de Evaristo Carriego¹¹⁸ (SALOMONE, 2005, p. 306), “la costurerita que dio aquel mal paso” resume a trajetória melodramática da jovem pobre e seduzida que abandona a vida simples do bairro, a família e o trabalho para se lançar no turbilhão do centro da cidade, onde os prazeres e as tentações levam inevitavelmente à miséria, à prostituição, à tuberculose (e, portanto, à morte).

A figura da costureira a domicílio, por outra parte, ilustrava o processo de expansão e integração entre as periferias urbanas e o centro da cidade. Com suas viagens ao centro – reais ou imaginárias –, ela contribuía para tecer e fortalecer a teia que aproximava e distanciava esses dois mundos (SALOMONE, 2005, p. 306-7). Em outras palavras, ela pode ser lida como figura de fronteira, entre o bairro e o centro, que não pertence a local algum, mas que corre o risco de ser sempre assimilada por um ou outro.

Tanto nos romances semanais, nos folhetins, nas letras de tango, quanto nos romances de Josué Quesada, Manuel Gálvez, ou nas crônicas de Roberto Arlt, encontramos o tópico melodramático da jovem pobre que abandona seu bairro e família. A crônica “La costurerita a domicilio” de Tao Lao, aborda o tópico literário diretamente: “Sale a la calle a la misma hora en que lo hacen las estrellas... esto ya está bastante bien y ha hecho gastar sesudas carillas a los poetas lánguidos” (STORNI, 2014, p. 218).

118 "La costurerita que dio aquel mal paso.../ -y lo peor de todo sin necesidad-/con el sinvergüenza que no la hizo caso/ después... -según dicen en la vecindad – // se fue hace dos días. Ya no era posible/ fingir por más tiempo. Daba compasión/ verla aguantar esa maldad insufrible/ de las compañeras, ¡tan sin corazón! // Aunque a nada llevan las conversaciones, / en el barrio corren mil suposiciones / y hasta en algo grave se llega a creer// ¡Que cara tenía la costurerita, / qué ojos más extraños, esa tardecita/ que dejó la casa para no volver! (CARRIEGO, 1967, p. 134-5).

Rasurando a imagem dos poetas languídos, desliza a representação outra vez para o campo da ambiguidade e da ironia, fazendo-nos olhar a imagem da costureira por uma perspectiva que, apesar de melodramática, revestida de adornos e sentimentalismo, acaba por detectar a brecha entre o real e o sonho, representando a condição de gênero e classe na teia da cultura de massas. Assim, Tao Lao descreve a figura da costureira como alguém que é arrastada pelo trem na travessia da cidade e que procura esconder sua condição social:

En el tranvía la costurerita lo pone sobre su falda y calcula el precio de las docenas; poca cosa; el hilo está caro, hay muchas costureritas, el trabajo no es permanente...
Y el tranvía la arrastra a través de la ciudad, bajo el paquete, escasamente promisorio, y que procura hacer lo menos visible que se pueda. (STORNI, 2014, p. 218)

São três cenas que apresentam o trajeto da costureira a domicílio, trajeto cotidiano que mimetiza o destino da personagem: “El atado”, “El pozo” e “Los paraísos artificiales”. Em cada cena, temos um recorte sobre o cotidiano da costureira: no primeiro, sua viagem do bairro ao centro com o “atado”, a trouxa de roupas que não está revestida com o “ultimo procedimiento de buen gusto” e que denuncia sua profissão e condição de classe.

A cidade nas crônicas de Tao Lao é muitas vezes personificada. Torna-se sujeito ativo, capaz de se mover, pensar, realizar, ao contrário das mulheres passivas em meio a massa de trabalhadoras e consumidoras. Na crônica “Las crepusculares”, de 30 de maio de 1920, por exemplo, na qual Tao Lao retrata a “hora elegante”, das 17 às 18 horas – quando as refinadas “porteñas crepusculares” caminham pela rua Florida e as grandes lojas se acendem – vemos a personificação dos sapatos e dos elevadores que guiam as consumidoras:

El ascensor, que es inteligente, sabe que de 17 a 18 deberá detenerse muchas veces en un piso especial.
Los zapatitos en epidemias lo han golpeado nerviosamente mientras hacia allí los transportaba, y él ha aprendido el lenguaje de sus suelas.

Es por eso que, a la menor presión del botón, se para y deposita su preciosa carga en el codiciado lugar de las muñecas de carne y hueso que offician de modelos.

Y a su vez allí, los zapatos vuelven a pasearse de un lado a otro y se detienen, ya frente a un reloj, ya frente a un maniquí, ya delante de una muñeca de porcelana.

(STORNI, 2014, p. 207)

Em *Bocetos Femeninos* podemos identificar ao menos dois tipos de crônicas: aquelas que se centram em um aspecto (um objeto, um evento, uma característica) da feminilidade moderna que atravessa diferentes classes sociais; e aquelas que se centram em trabalhadoras específicas, o que se dá com vários desdobramentos. “Las crepusculares” participa do primeiro tipo; nela vemos uma cena muito particular: mulheres que entram nas lojas de roupas em busca da oportunidade de ver *bonecas de carne e osso*, isto é, as modelos vestindo a última moda. Ao longo das cenas – “El piso codiciado”, “La ola” e “El regreso” – a massa das crepusculares transfigura-se em uma onda e elas são guiadas pelo movimento de outra força: o fetiche da moda. A modelo é a figura representativa dessa força: a mulher, alta, elegante e *garbosa* – adjetivo que indica alguém magnânima e bizarra – é o objeto do olhar e condutora dos desejos:

Y la modelo, como compenetrada de la influencia decisiva que ejerce sobre las damitas crepusculares, se contonea más y parece decir a la ola con una sardónica sonrisa: “Ahora a la izquierda, ahora a la derecha, para atrás, para adelante, damitas crepusculares”. Y las damitas, no menos dóciles a sus órdenes que los planetas a las del sol, describen la misma órbita que la muñeca de carne y hueso que lleva un vestido a la última moda y después de lucirlo un momento se pierde en el cuartito de donde salió, dejando atrás suyo una fuga de zapatos distinguidos hacia el ascensor.

(STORNI, 2014, p. 208)

Na última cena, porém, as imagens da massa, da onda, são diluídas e vemos que as *crepusculares* são mulheres de diversas classes sociais que compartilham dos novos espaços da cidade moderna:

Luego las crepusculares, saturadas de ideas para el nuevo vestido de la temporada, atraviesan de nuevo la calle Florida luciendo una vez sus lujos. Se detienen en una confitería de moda a tomar un liviano aperitivo alcoholizado y satisfechas de su excursión se distribuyen en automóviles, tranvías y coches y se vuelven a sus hogares convencidas acaso, de que el paraíso es un lugar con ascensores y muñecas lujosas que caminan ondulando... (STORNI, 2014, p. 208)

O consumo, a mercadoria – religiosa e dogmática – ocupa o espaço do sonho e do desejo, reveste as experiências na intersecção do gênero e classe. A representação de Tao Lao das novas sociabilidades em torno do consumo – as lojas, as confeitarias – leva-nos a pensar no mecanismo irônico, na apropriação e criação das novas figuras da cidade moderna, e ao mesmo tempo, na melancolia como efeito desse olhar; os espaços autorizados permitem outros acessos, entretanto, são espaço que condicionam e instauram uma falsa liberdade. Por outro lado, é significativo que Tao Lao apresente, como em outras crônicas, um contraponto, uma imagem que se distingue inevitavelmente: no meio do “desafio de los elegantes”, dos sapatos das crepusculares, o elevador recebe de vez em quando o “tosco zapato negro”.

Retomando a análise de “La costurerita a domicilio”, é interessante notar que Tao Lao não apresenta um contraponto e o sistema de cenas é construído a partir da fragmentação, sem qualquer menção temporal. Do trem que arrasta a costureira pela cidade, o cronista direcionamos ao “poço” e lamenta: “Oh costurerita! Tu destino no es muy amplio, ya que el pozo en que te ahogas es una corbata...” (STORNI, 2014, p. 219). O “poço”, ou o “buraco”, da costureira não é a queda na cidade, mas o retrato de sua subjetividade em seu espaço cotidiano, sua vida no bairro, e o próprio casamento que, ao contrário do sonho, não lhe trará qualquer ascensão social e econômica.

O tratamento da trabalhadora, notemos, é muito diferente das *crepusculares* consumidoras; o cronista aproxima-se da costureira, simpatiza-se com ela sem deixar de revelar, pela ironia e distância estratégica, o processo de dessubjetivação e docilização da personagem na teia da alienação do trabalho, da condição de gênero e do consumo das

imagens da cultura de massa, sintetizadas como desejo. Tao Lao explora ao máximo as imagens dessa figura e do seu universo. E a autoridade do cronista é reafirmada por um olhar que tudo vê, como se simulasse a suprema autoridade patriarcal:

No me ocultarás que tú pertences a la categoría femenina que se enamora del nombre y no de “un hombre”, y que el hombre que te atrae, así, en abstracto y sin personalidad definido, está representado por una corbata elegante. (STORNI, 2014, p. 219)

A ironia, sempre presente no narrador de *Bocetos Femeninos*, entretanto, potencializa o distanciamento estratégico e o olhar crítico. No lugar de retratar o percurso da costureira pela cidade, sua queda ao entregar-se ao vórtice urbano, a crônica mostra a manutenção da costureira, isto é, a permanência de seu trânsito entre o bairro e a cidade, entre o sonho e a realidade. O que apresenta, portanto, é uma reflexão sobre a condição social e material: como a costureira se alimenta do sonho, do desejo produzido pela indústria cultural e pela ideologia da domesticidade. Como analisou Tania Diz (2020, p. 118): “Esta mujercita no desea, no se enamora salvo de su propia idea de ascenso”.

No subtítulo “El Pozo”, vemos o retrato do bairro e do destino pouco amplo da costureira por meio do encadeamento e contraste de imagens: da gravata, símbolo de uma masculinidade bem-sucedida, dos irmãos da costureira que “afiliados a las bibliotecas avanzadas” chegam cantando o “himno de los trabajadores”, do homem dos sonhos que quando retira o chapéu emana perfume ao primo carnicheiro que nos dias de trabalho tem um “olor nauseabundo” e a olha “con tanta languidez” (Idem).

No entanto, apesar do *poço*, são os *paraísos artificiais* que impedem a queda da costureira e promovem a permanência do trânsito entre o sonho/a cidade e o real/o bairro. Num diálogo com os ensaios de Charles Baudelaire publicados na imprensa parisiense entre 1850-60, a última cena de Tao Lao retrata como a costureira sustenta sua condição de trânsito a partir do consumo da “verdadeira realidade” só encontrada nos sonhos. Porém, na crônica,

os paraísos artificiais não são encontrados através da morfina, cocaína, éter ou ópio como nos ensaios de Baudelaire, mas sim nos delírios calculados da cultura de massa. Pois a “verdadeira realidade” da costureira é aquela artificialmente produzida pelo cinema, pelas revistas, pelas imagens da cidade moderna. E ela, escreve Tao Lao, necessita mais do que qualquer outra dos paraísos artificiais, uma vez que correspondem à sua própria condição limitada, ou seja, estão em acorde com sua condição proletária e alienada:

Fenómenos ha de ser, debido a la música que produce una máquina de coser en acción, bajo los mismos pies, durante algunas horas seguidas. Parece que aun no se ha estudiado bien la influencia de ciertas músicas sobre el sistema nervioso; pero ésas son cosas de los sabios... Los paraísos artificiales de la costurerita están de acuerdo con la música que los provoca; así pues, no van muy allá: bailes de sociedad, noches y tardes de cine, algún pic-nic aislado. (STORNI, 2014, p. 220)

A necessidade da fuga pelos “paraísos artificiais”, o desejo pelos espaços de sociabilidade moderna propícios ao *flerte* e, principalmente, ao *sonho* do casamento, por parte da personagem, desliza a representação da mulher a quem Baudelaire dedica o prefácio do livro que reúne os ensaios: a costureira, em outra perspectiva, é “fatalmente sugestiva” e “vive espiritualmente nas imaginações que ela própria povoa e fecunda” (BAUDELAIRE, 1998).

Assim, na crônica, o trabalho é o que condiciona, aliena, e as imagens produzidas pela indústria cultural são o alimento para o estado de alienação e submissão; são os paraísos artificiais que sustentam o seu transe permanente entre o sonho e a realidade, entre o desejo de alcançar o centro da cidade, a ascensão social pelo matrimônio, e a permanência na condição proletária, docilizada. Nas tardes de cinema, escreve Tao Lao, as costureiras reúnem-se em grupos para ver as “humildes norteamericanas” e saem das sessões sonhando com o mesmo destino das heroínas pobres arrebatadas por milionários:

¿Será aquél, el muchacho melancólico que está en la puerta, el millonario que viene en busca de la linda prima del carnicero? ¿Será el chauffeur que

está en la calle, fingiendo que aguarda pasajeros, y que se ha parado allí, por extravagancia de aristócrata, nada más que a verla pasar? Y aquellos bailes de los sábados por la noche, cuando el muchacho que baila mucho con ella le confiesa que es estudiante de medicina y ha venido a su barrio sólo por ella, sólo porque un día la siguió, a ella y su paquete, a través de la ciudad, para descubrir el lejano nido en que vive! ¡Cómo crece, y se agranda, y se ilumina entonces la corbata!... ¡Ser la esposa de la corbata de un médico! (STORNI, 2014, p. 220)

Não há dúvidas que a costureira, ora tratada no singular ora no plural, é a representação, a imagem-símbolo, de uma classe. Se a gravata é a imagem representativa de uma masculinidade, a costureira é a representação de certa feminilidade nutrida pelos discursos do casamento propagados através da indústria cultural e pela alienação do trabalho. Entretanto, o que é mais interessante é a forma como Tao Lao desliza a representação hegemônica da costureira, com sua queda, para flagrar o trânsito permanente e constante entre o centro e o bairro, o sonho e o real. Que, ao fim, fundem-se e diluem-se; a costureira produz sua “verdadeira realidade” e vemos sua construção atravessada por todos os aspectos que estão colados ao contexto sócio histórico de Buenos Aires: o aumento da população, a imigração, a precária instrução que inviabilizava para algumas mulheres (principalmente, no imaginário) uma ascensão social por meio do trabalho, o aumento dos produtos da indústria cultural, a popularização do cinema e a construção de um imaginário direcionado a passividade, ao modelo de uma felicidade fácil e calculada. Pensemos, nesse sentido, nas “narrativas semanais” analisadas por Beatriz Sarlo que proliferavam em nome da convicção de que o mundo: “no debe ser cambiado para que los hombres y las mujeres sean felices” (SARLO, 1985, p. 22). A crônica aciona esse imaginário e discurso, revelando-o por uma fragmentação que, entretanto, desestabiliza tal convicção.

Para Sarlo, as narrações semanais foram *um* modo estético da literatura cotidiana, isto é, “una de las formas posibles de la presencia de la ficción narrativa en el horizonte de expectativas del público medio y popular” (1985, p. 201). Essas narrativas eram marcadas pela ausência de ironia na construção de um mundo desejado e alheio a qualquer dificuldade

dos problemas cotidianos. A ordem da exposição, sempre linear, visava reproduzir a felicidade de uma fluidez permanente, liquidando qualquer possibilidade de ambiguidade.

Na crônica, o imaginário da felicidade moderada é colocado em cena, porém não há o efeito de “fluidez permanente”. Pelo contrário, a fragmentação e não linearidade das cenas geram não a “felicidade” de uma leitura fácil, mas exigem interpretação e associação de novas imagens. Sem um sistema linear, seja na representação ou na construção narrativa, o cronista, outra vez, salta de imagem em imagem e opera pela ironia e ambiguidade. Ao tematizar o trabalho e, principalmente, a alienação traduzida na sua relação intrínseca com os paraísos artificiais, a crônica de Tao Lao fissa definitivamente o imaginário dominante das narrativas semanais, retratando problemas sociais e materiais.

A costureira a domicílio, portanto, não alcança nem o final feliz das heroínas de cinema e folhetins, nem a queda dos poetas languídos. Antes, vemos a manutenção de sua condição material e subjetiva; esvaziada, substituída pela (des)subjetivação oferecida pelo trabalho e pelo consumo, convertido em desejo de uma ascensão social. A costureira sustenta-se tão somente por seus paraísos artificiais:

Oh morfina, cocaína, éter, opio y otras minucias de los paraísos artificiales:
la costurerita, gracias a la música de la máquina, no os necesita.
Y no digáis que el mundo está mal hecho...
(STORNI, 2014, p. 220)

Por outra parte, na desconstrução dos códigos massivos, notemos que a costureira não é retratada como uma vítima; mais do que isso, ela participa desse sistema que a forma, reproduzindo-o (SALOMONE, 2005, p. 310). Recorrendo ao humor e à ironia, a crônica suspende a vitimização da costureira em uma simples lógica de causalidade; o retrato é muito mais complexo e interseccionado. Notemos a ambiguidade da frase final – “Y no digáis que el mundo está mal hecho...” – frente as cenas da vida da costureira; outra vez opera-se a dúvida, o deslize do olhar promovido sob a autofiguração de Tao Lao.

Como observa Salomone, a crônica também nos mostra os conflitos de gêneros no seio das classes populares: os irmãos da costureira evidenciam os preconceitos sexistas sobre os quais se assenta a subjetividade masculina (especificamente, as dos operários de esquerda), o que os torna tão conformistas quanto ela. Assim, a consciência de classe e o compromisso socialista não abalam o sexismo e não há qualquer possibilidade de diálogo ou entendimento, de nenhum lado; há um “muro de incomprensión frente a sus compañeras” que impede “un cambio social de sentido igualitario que necesariamente debería involucrar a los dos géneros” (SALOMONE, 2005, p. 311). Para Tania Diz (2020), ao contrário das crônicas de Roberto Arlt, nas quais a subjetividade desse tipo feminino era conformada pelas redes familiares que lhe determinavam o papel de filha e irmã, a costureira de Tao Lao diferencia-se por revelar uma mulher sozinha, responsável por si mesma, deixando a família em segundo plano.

En vano tus hermanos, muchachotes afiliados a las bibliotecas avanzadas, llegan a tu casa silbando el himno de los trabajadores, y si encuentran al hombrecito de la corbata en la esquina, lo mismo que tu padre con el sombrero de la niña fifí, se vuelcan por una pulla de dos... O te avisan, con una frase despectiva, que tu sueño dorado imita prolijamente el buzón en la calle [...] Sí, todo es en vano... La corbata es elegante y muy bien hecho en nudo. (STORNI, 2014, p. 219)

O retrato muitas vezes cru, fragmentado e satirizado, pressupõe a intenção de sensibilizar as leitoras, de despertar as mulheres para as armadilhas que elas mesmas acionam contra si próprias. Os papéis de gênero, o *deve ser* e o *ser*, são saturados e, se por um lado, os corpos dóceis são produzidos e facilitados pela vida moderna, por outro, a crônica não deixa de direcionar para novas subjetividades. Com tal representação da *costurerita que dio aquel mal paso*, parodiando e ironizando a linguagem sentimentalista e a forma melodramática, Tao Lao acaba por focalizar justamente os mecanismos de construção de sua própria representação.

Nessa perspectiva, podemos retomar o estudo de Teresa de Lauretis (2019, p. 151) para pensar o movimento “entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar, desses discursos”. Tal movimento, no entanto, é de coexistência e contradição, é uma “tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia” no qual o espaço não visível, mas inferido, aponta para o que a representação exclui. Como no *space-off* do cinema de vanguarda, a crônica de Tao Lao torna visível o ponto de articulação pela qual a imagem é construída e o ponto onde a imagem é recebida, reconstruída como subjetividade: isto é, as leitoras. Ao fim, questionamos; o mundo está malfeito ou não? Entre aquilo que a representação exclui – a queda –, a representação da costureira de Tao Lao é construída no trânsito entre o referencial androcêntrico e o que ela torna irrepresentável; oferece outros significados para a imagem feminina e sua experiência, pelo movimento de “tensão da contradição” (LAURETIS, 2019), da multiplicidade.

CONCLUSÃO

Alfonsina, escritora em trânsito

Tiempo y tranquilidad me han faltado, hasta hoy, para desprenderme de mis angustias y ver así lo que está a mi alrededor.

Pero, si continúo escribiendo, he de procurarme el tiempo y la tranquilidad que para ello me harán falta.

Alfonsina Storni, *Languidez*, 1920.

¿Quién era yo ayer? Una mujer común. Escribía versos. Dictaba cátedras. Me llamada con un nombre repetido.

Caminaba todos los días por las mismas calles. Decía las mismas palabras. Repetía iguales gestos, pero hoy he perdido la dirección de mi ser habitual.

Alfonsina Storni, “Diario de navegación”, *La Nación*, 1930.

Desde o início desta pesquisa havia algumas preocupações centrais: como ler a escritura de uma mulher sem fixá-la ou reduzi-la a um determinado modelo de análise? Como trabalhar com as suas singularidades e contradições? Como compreender a escrita em movimento, engendrada em relações sociais, culturais e de gênero sem fazer de uma e outra uma mera questão de causalidade? Como confrontar a cristalização de leituras estereotipadas? Afinal, sobre as mulheres pouco se sabe. E por muito tempo a obra de Alfonsina Storni foi lida por meio de lentes deterministas: mulher pobre, sem condições materiais e culturais no início de sua carreira literária, muitos a observaram como uma modernista tardia, uma escritora de mal gosto – como vimos com Beatriz Sarlo (1988).

A maior parte da fortuna crítica, nesse sentido, destaca o momento de sua chegada à Buenos Aires, quando ela carregava uma pequena mala com pouquíssimos livros e

referências. Mariela Méndez, por exemplo, baseada na biografia da escritora, dedica uma página para abordar essa chegada:

Josefina Delgado especula sobre las lecturas que seguramente rodearon la infancia y juventud de Storni: la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, poemas de las italianas Grazia Deledda, ganadora del Premio Nobel en 1926, o de Ada Negri, *Las montañas del oro* de Leopoldo Lugones o *Las misas herejes* de Evaristo Carriego, que circulaban en esos años, una vez llegada a Buenos Aires e instalada en el barrio sur, tal vez *Azul* o *Prosas profanas* de Rubén Darío. (MÉNDEZ, 2017, p. 70)

Arriscada tentativa de observar a mulher em seu tempo, compreendendo sua condição de gênero e de classe como falta de “capital cultural”. Como, então, observar a mulher em trânsito, em transformação e passagem? Como analisar, por sua escrita, sua posição de escritora? Quais foram suas estratégias? Quais os limites com os quais teve que se confrontar? A primeira epígrafe desta conclusão refere a isso: trata-se de entender a *escrita*, o *escrever*, como a própria condição de *escrita* na obra de Alfonsina Storni. Desafios e confrontações que, como vimos, persistem em estudos contemporâneos, mas que percorrem toda a obra de Alfonsina, desde suas primeiras recepções críticas. Buscou-se, desse modo, romper a todo momento com as “representações” de Alfonsina Storni – ao menos, manter um constate olhar crítico ao modo como ela representava e era representada.

Em duas publicações, com quase dez anos de distância, por exemplo, vemos diferentes fotografias de Alfonsina Storni. Por elas podemos também notar as muitas mudanças do período histórico e o tratamento dado a imagem da mulher. A primeira foi publicada pela revista *P.B.T.* em 1916, e acompanha o poema “En la hora íntima” e a reportagem “Una poetisa – Alfonsina Storni” assinada por César Carrizo. Uma das primeiras publicações da fotografia da escritora que estreava na cena portenha com o livro de poemas *La inquietud del rosal*:

Figura 3-3 - Alfonsina Storni na revista *P.B.T.*, 24 de junho de 1916.



Fonte: Coleção digital do Instituto Ibero-Americano

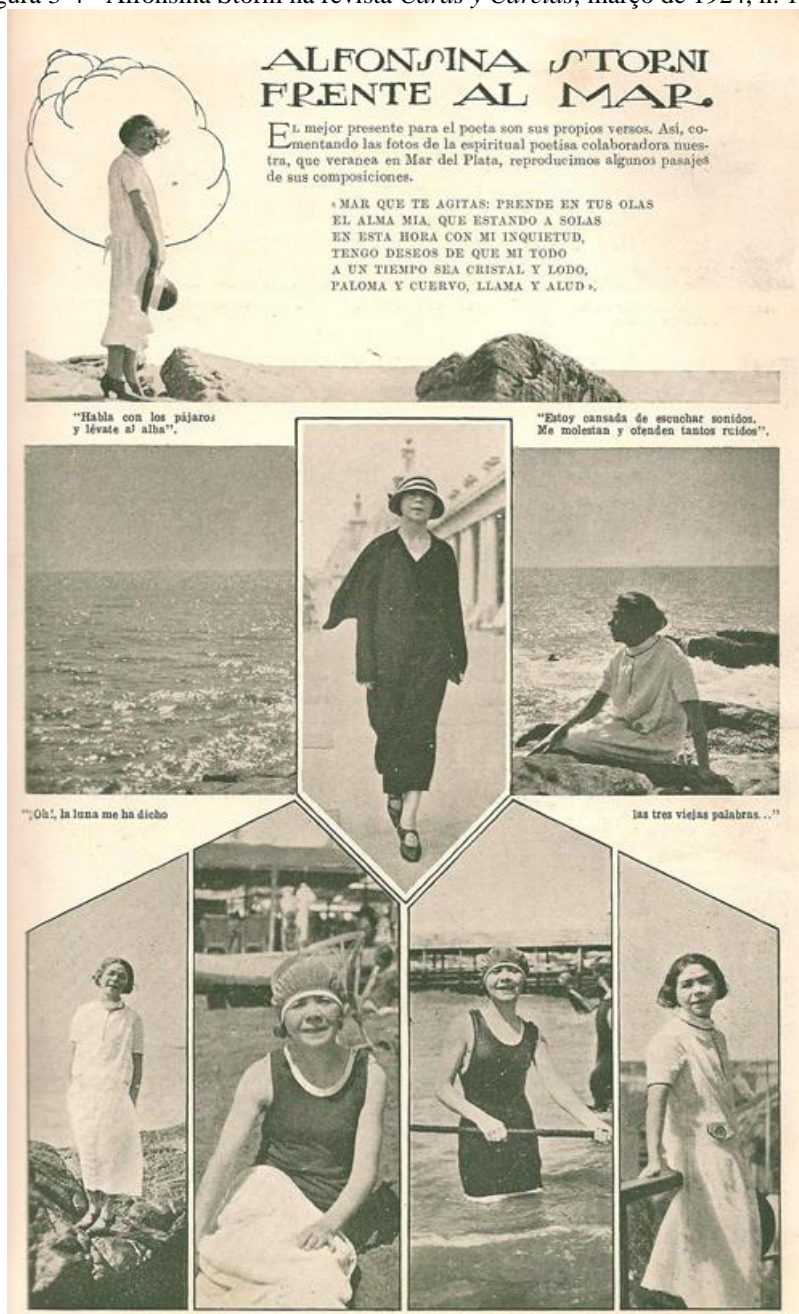
Como observadora que sente a necessidade de buscar a centelha “do aqui e agora”¹¹⁹, a fotografia me comunica algo sobre a mulher e seu tempo: Alfonsina está sentada com as duas mãos juntas; a coluna está inclinada, mas quase rígida; a cintura é marcada por um pano preto, em contraste com o longo vestido branco; o pescoço, o colo e os braços estão nus. Seu rosto levemente inclinado, encara a câmera. Os lábios entreabertos, os cabelos presos, o olhar lânguido conferem algo de fragilidade, de delicadeza (quase) inocente. Ela está em um espaço fechado, os móveis de madeira e o tapete de veludo verde mesclam-se com o cenário ao fundo; os verdes do campo, as nuvens fofas e cinzas. O movimento calculado, típico de um retrato que parece ter exigido uma longa duração da pose, as nuances, até mesmo as cores –

¹¹⁹ Remeto aos conceitos de Walter Benjamin, como descrito em *Pequena História da Fotografia*.

trata-se de uma fotografia provavelmente pintada à mão – constroem uma plasticidade sensível e delicada no espaço privado da casa.

Oito anos depois, porém, quando Alfonsina Storni, com quatro livros de poemas publicados e uma produção considerável em revistas e jornais, já tinha reconhecimento e se popularizado no cenário artístico e cultural, a revista *Caras y Caretas* dedicou uma página com fotografias em uma montagem bem diferente daquela do início de sua carreira literária:

Figura 3-4 - Alfonsina Storni na revista *Caras y Caretas*, março de 1924, n. 1329.



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional da Espanha (BNE).

Com o título “Alfonsina Storni frente al mar”, não havia necessidade de apresentar a fotografada, apenas remetê-la como a “espiritual poetisa colaboradora nuestra”. As sete fotos foram tiradas em Mar del Plata em uma viagem de Alfonsina Storni; nelas há movimento, ritmo e certa espontaneidade de quem sabe-se muitas vezes objeto do olhar. No centro, está a flâneuse.

O cenário marítimo, o vento denunciado nos curtos cabelos soltos, vestidos retos aparentemente confortáveis, trajes de banhos, sorrisos divertidos e olhares contemplativos. A leveza das férias, as poses descontraídas, o caminhar pela orla, a centralização da flâneuse, a captura dos movimentos refletida na montagem, faz-nos pensar na imagem da poeta e da mulher em meados da década de 1920, na trama imagética que se afasta daquela de 1916.

Tais publicações dão a ver as transformações particulares e coletivas ao longo desses oito anos. Em um curto período, nota-se o avanço da técnica fotográfica, o menor tempo de exposição, a montagem e o tratamento editorial que compõem mais o efeito de movimento do que a pose do retrato. E vemos também a imagem da poeta, da mulher escritora, deslizar do espaço privado para o cenário público e urbano. Vemos em 1924, então, a poeta desdobrada por entre versos e fotos, já reconhecida escritora que não precisa de muitas apresentações, mas merece uma página inteira, tal qual as atrizes norte-americanas.

O que nos interessa na trama imagética dessas duas publicações é o período *entre*; o tempo de transição, de “media cosa” como escreveu Alfonsina Storni em 1919. De 1910 a 1920, e depois de 1920 e 1930, vemos a imagem da mulher ser reformulada diversas vezes, o que implica a coexistência de representações antagônicas e múltiplas, correspondentes a diferentes imaginários. Coexistência que se reflete o tempo todo em suas crônicas e na sua atuação nas colunas femininas – afinal, qual é o tempo da “mulher moderna” se não os muitos tempos entre o *antigo* e o *novo*, o *tradicional* e o *moderno*.

Entre um polo e outro, da poeta iniciante no espaço privado e da poeta celebrada no espaço público, analisamos as crônicas publicadas em duas colunas femininas entre 1919 e 1921: no espaço de tempo em que Alfonsina Storni já não era uma poeta desconhecida, mas que ainda procurava firmar-se no cenário cultural e literário.

Por um duplo movimento, interessava-me compreender *como* – nos modos, no método, na escrita, na forma – as colunas femininas, um espaço mercadológico e direcionado à mulher do lar e consumidora, impactaram na escritura de Alfonsina Storni. Considerando a hipótese inicial – de que o estudo das colunas femininas, espaço tido como menor, pode ressignificar sua trajetória e a análise de sua produção literária –, a escolha de começar por esses polos, de realizar essa montagem fotográfica e não outra, liga-se a uma inquietação da pesquisadora: buscava compreender *qual realidade* chamuscou a imagem de Alfonsina Storni, mais especificamente a imagem de sua escritura. Por que sua escrita e figura foram tão instavelmente percebidas¹²⁰? E por que *uma* realidade se sobrepôs a tantas outras, invisibilizando, por exemplo, sua atuação como cronista e escritora profissional?

Esse percurso exigiu método e abordagem singulares, que foram se construindo ao longo da pesquisa devido às condições de meu próprio tempo. Toda a pesquisa foi desenvolvida nos piores anos da Pandemia de Covid-19. Metodologicamente, isso implicou em determinadas estratégias, sobretudo no tratamento do material original. As crônicas de Alfonsina, assim, me solicitaram um modo de construção, um processo de confrontação e montagem dos arquivos.

O objeto da pesquisa, nesse sentido, é diretamente atravessado pelas recentes práticas no âmbito cultural latino-americano diante da emergência de projetos de construção dos arquivos e da revisão do *status quo* cultural das produções literárias publicadas em jornais e revistas –

¹²⁰Lembremos das várias leituras: a “poetisa cordial”, de Roberto Giusti (1938); a poeta que escreve para “hombres apasionados y violentos”, de Jordán (1919), a “mujer de gran ciudad que ha pasado tocándolo todo e incorporándose”, de Mistral (1926); a “poetisa del amor” suicida por amores trágicos, que persistiu no imaginário argentino e ecoou na voz de Mercedes Sosa.

assunto tratado, por exemplo, por María José Sabo no artigo “Una vuelta más a la cuestión ‘periodismo y literatura’. El archivo, la crítica y los restos de la modernización latinoamericana”, 2017.

Para analisar as crônicas, assim, foi preciso refletir sobre o modo como esses textos foram (re)colocados em circulação. De tal forma, considerei na análise as próprias edições, as crônicas reunidas por Muschietti, Diz, Salomone, Queirolo e Méndez, como formas de arquivos (segundo Jaqueline Vassallo, os livros são também espaços de resgate e conservação) – o que implicou perceber que em todas elas há uma montagem própria, uma categorização e seleção. Além disso, os arquivos e coleções digitais proporcionaram uma análise ímpar de sua obra, permitindo-me, ao fim, um amplo diálogo com a crítica estabelecida. Durante o desenvolvimento desta pesquisa, encontrei onze textos – entre crônicas, contos e poemas em prosa – que ainda não foram reunidos em nenhuma edição de sua obra e não foram analisados até então. Encontrar textos não reunidos e ter em vista o suporte, a construção dessas revistas e jornais, foram essenciais para o aprofundamento da análise de Storni, pois colocaram em cena aspectos que não estão nessas edições críticas e detalhes que modificaram leituras estabelecidas. Esse material será organizado futuramente.

Ao fim, percebo que o desenvolvimento da pesquisa ocasionou uma transformação: de uma pergunta – por que as edições não me bastaram? – em método. Acredito que lidar com o fato de que os arquivos não são um reflexo imediato do real, de que a fonte nunca é um puro ponto originário, mas um tempo estratificado, complexo, com o aspecto lacunar da história (DIDI-HUBERMAN, 2020) e com a condição de “patrimônio não legitimado” que é a produção cultural de mulheres (VASSALLO, 2018), foi o que moveu a busca pelos arquivos e a confrontação. O que ofereço ao leitor, portanto, é a minha própria montagem desses arquivos.

O primeiro capítulo, desse modo, organiza uma análise de Alfonsina desde sua primeira colaboração para a revista *La Nota*, na seção *Feminidades*. Essa leitura acompanhou as próprias mudanças do mercado editorial e da revista *La Nota* – referência literária em época –, considerando em particular as mudanças ocorridas na coluna feminina ao longo dos anos. Com a análise da primeira crônica publicada por Alfonsina, que leva o mesmo título da coluna, “Feminidades”, foi possível demonstrar como todo o movimento da “poeta-cronista” já se delineia desde o início, como um jogo de autofiguração da escritora. Ao se identificar como “poeta”, anuncia uma condição *outra* de sua escrita – profissional, cronista – e, com ironia crítica, problematiza a própria escrita nesse espaço que é a coluna feminina. Foi a partir desse ponto que analisamos algumas estratégias literárias e discursivas de Storni, no meio em que produziu.

“Viver em seu século”, um mote para nós nesta pesquisa, também significou sobreviver como escritora profissional na Argentina dos anos 10. Nesse sentido, um dos aspectos que mais chama a atenção nesses primeiros escritos é a introdução de temas do feminismo e do trabalho feminino. Em rasura e subversão do espaço que lhe era oferecido, Alfonsina procurou formas de inverter a lógica do sistema, negando aquilo mesmo que era o conteúdo mercadológico das colunas femininas – espaço ideológico de afirmação das opressões de gênero. Lembremos como suas crônicas por vezes foram publicadas com uma série de imagens ou de outros textos que simplesmente reafirmação essa condição. Isso implica certo trânsito pelos imaginários sociais, isto é, resultou em uma obra literária que se vale dos discursos dicotômicos de seu tempo no processo crítico.

Assim, por mais que a seção *Feminidades* estivesse associada ao espaço privado e ao papel tradicional da mulher, entre esposa e mãe, a primeira crônica de Alfonsina já opera em outra direção, complementemente oposta. Volta-se ao espaço urbano e público, em denúncia da mulher subalternizada (social e simbolicamente). Esse tipo de estratégia se tornará ainda mais

contundente quando a escritora tematiza o feminismo, os avanços e as discussões – não sem apontar incoerências – dos direitos das mulheres, em seu tempo. Mas não o faz sem se apropriar em sua escrita das novas formas, da reportagem, do melodrama da cultura de massas, das confissões e cartas íntimas, da linguagem do cinema e da fotografia.

Dentro dessa análise foi de absoluta importância a crítica de Teresa de Lauretis (2019) sobre o sistema de gênero e as tecnologias de gênero que engendram as mulheres como *femininas*, sendo que tal *feminilidade* não passa de uma representação. De modo que, “a mulher, como sujeito do desejo ou da significação, é irrepresentável a não ser como representação” (LAURETIS, 2019, p. 143). A partir dessa perspectiva, interessava-me compreender como a literatura produzida por mulheres apresentava o conflito de gênero não apenas como problemática, mas como forma de ultrapassar os limites das representações patriarcais.

Nesse sentido, com Lauretis, refleti sobre como a tensão entre a forma Mulher, universal e abstrata, e a mulher real, como indivíduo concreto e real, irrompeu na escrita de Alfonsina Storni justamente nesse espaço das colunas femininas que, como *tecnologia de gênero*, promovem representações com diferente apelos aos sujeitos femininos e masculinos. Em termos metodológicos, considerando o principal objetivo da pesquisa de analisar o *corpus* literário com suas singularidades e problemáticas, foi preciso também ter sempre em vista as intersecções. Isto é, procurei trabalhar com as diferentes possibilidades oferecidas pelas críticas feministas, em movimento crítico, para compreender as múltiplas relações na obra de Alfonsina Storni: desde sua condição de gênero, de classe, até sua condição imigrante e latino-americana.

Ao inscrever em suas crônicas uma série de “tipos femininos” – a trabalhadora, a feminista, a burguesa, a mãe, a leitora, a “chica-loro”, a “novia”, a “niña inútil”, entre outros – portanto, Storni não apenas apresenta os conflitos e as tensões de gênero enquanto tema, mas

como estratégia para ultrapassar os limites das representações patriarcais e machistas. Isto é, as condições e possibilidades de mudança e emancipação também existem nas entrelinhas e nas margens do pensamento e do discurso hegemônicos – como conceitua Lauretis. Como vimos, isso é central em muitas de suas crônicas. Em “Los detalles: el alma” essa condição de sofrimento vem associada à moda, ao uso do espartilho e do salto alto – armaduras da mulher moderna – em contraposição com as roupas masculinas. Em um espaço que exalta a “mulher moderna” – a coluna feminina – Alfonsina apresenta o desejo da “mulher futura” (STORNI, 2014, p. 111). Esse contradiscurso é uma estratégia frequente em seus textos, colocando as leitoras habituais das colunas frente a constantes problematizações dos papéis de gênero e da condição histórica e social de mulher.

Nesse sentido, o primeiro capítulo desdobra-se para, em primeiro lugar, compreender o contexto histórico-social das mulheres escritoras no início do século, sem perder de vista o entrelaçamento de Alfonsina Storni, e em segundo, o contexto de produção e circulação das colunas femininas. Considerando a “escrita para mulheres”, o papel da escritora e leitora, o horizonte de expectativas, vimos como a escrita e a figura de Alfonsina Storni confrontava os discursos hegemônicos, com olhar crítico e transgressivo.

Conclui-se, dessa forma, que a coluna feminina foi um *espacio possível* para a escrita de Alfonsina Storni; os *limites*, as restrições impostas, moveram diferentes estratégias. Dessa forma, considerando a ambiguidade entre restrição e possibilidade que as colunas femininas ofereciam às mulheres, me apropriei da crítica de Julio Ramos (2008) sobre as crônicas modernistas no fim do século vinte para entender também os *limites* das colunas femininas como *condição de possibilidade*. Isto é, procurei ler os *limites* para além de uma visão meramente negativa, mas como partes da composição, do processo criativo, que possibilitaram outros espaços de enunciações e experimentações. No espaço da seção feminina, na tensão entre a poeta e o mercado outro da cultura de massas, Alfonsina Storni

trabalhou *com* e *apesar* dos limites, atuando *a partir* e *contra* os discursos e formas hegemônicas.

Se esse é um espaço de reafirmação dos papéis hegemônicos de gênero – da mãe; da filha; da esposa; de uma essência universalizada –, que acompanha o desenvolvimento da indústria cultural e os avanços técnicos da imprensa, cada vez mais segmentada aos seus públicos, Alfonsina elabora um contradiscurso que não é simples enfrentamento direto, é subversão e rasura, conduzindo as leitoras a outros temas. Joga com aquilo que lhe é oferecido, transformando-o. E para isso se vale do pensamento hegemônico, de suas falhas óbvias, dos papéis de gênero como visto pelo patriarcado e até mesmo com a própria configuração imagética das páginas das revistas, com as propagandas – como vimos nas metonímias do que é entendido como “feminilidades”. Incorpora em sua produção as novas figuras sociais do período – como da mulher trabalhadora e consumidora.

Fica evidente que é preciso compreender a coluna feminina – que tem seus semanários até os dias de hoje, além de revistas especializadas – para além do preconceito que há com esse tipo de produção. Escritoras como Alfonsina, por exemplo, incorporaram temas importantes do feminismo e do direito das mulheres dentro dessa produção, podendo, inclusive, ser o primeiro contato de muitas leitoras com esses temas.

Assim, passando de um olhar geral para o específico, o segundo capítulo centrou-se em analisar o contexto da revista *La Nota* e por isso foi necessária uma longa análise da seção dedicada às mulheres. De sua apresentação como *poeta* na primeira crônica – e a semelhança de título não deixa de ser um movimento crítico – até a recepção de sua obra na revista. Acompanhar o desenvolvimento da seção e suas mudanças (de *Literatura Femenina*, *Cosas Femeninas*, *Páginas Femeninas*, *Feminidades* até *Vida Femenina*) foi fundamental para perceber e corroborar a hipótese inicial que as crônicas das colunas femininas, então por analisar, poderiam dar a ver outras faces de Alfonsina.

Na passagem da seção *Feminidades* para a *Vida Feminina* é importante notar como Alfonsina não apenas expõe, em crítica e ironia, os traços da feminilidade segundo o discurso hegemônico, mas também os da masculinidade – como algo igualmente construído. Isso ocorre, por exemplo, em “Los hombres fósiles” e em “Un buen sintoma”, marcando o seu gesto de trânsito entre as condições de gênero. Por outro lado, crônicas como “Carta de uma novia” e “Diario de una niña inútil” centralizam as subjetividades femininas. Seu olhar irônico incide a todo momento, quase como parodia dos gêneros literários considerados “adequados” à intimidade das mulheres. Ao explorar o contraditório processo de modernização, desvela as problemáticas da moda, do consumo, do trabalho, notando as tensões entre a vida privada e a vida pública: debruça-se sobre o ser mulher na modernidade, em perspectiva múltipla.

Em *La Nota*, portanto, Alfonsina explora diversas estratégias, desdobrando os modos de representar a mulher. Assim, em “O século das surpresas”, analisamos as crônicas “La dama de negro”, “Tipo femeninos callejeros” e “La voluminosa señora” considerando o movimento do olhar da cronista e a retórica da *flânerie* que surge para colocar em cena a problemática da mulher como vitrine, ou ainda como “corpo-para-o-outro”, nos termos de Bourdieu (2020). De modo que foi possível observar como os tipos femininos stornianos colocam em cena as novas nuances e dinâmicas, as possibilidades e conflitos da mulher que surgia como um novo sujeito social no espaço público.

Essas análises consideraram também as diferenças a partir do próprio suporte da *La Nota* e do título da seção que mudaria de *Femenidades* para *Vida Femenina*. Nesse sentido, analisamos a construção da *flâneuse* em diferentes estratégias: se em “La dama de negro”, publicada em *Femenidades*, a cronista se nega ao olhar, volta-se para o livro (marca de sua primeira crônica na seção) e aciona a figura da amiga-leitora como fagulha para a análise, em “Tipos femeninos callejeros” e “La voluminosa señora”, publicadas em *Vida Femenina*, a

cronista busca “fazer ver”, direcionando o olhar e transformando o passeio em uma experiência coletiva por meio do “yosotras” (SALOMONE, 2005). Nessa esteira, observamos a *flâneuse* em diferentes perspectivas e formas, tanto nas crônicas quanto na poesia de Alfonsina Storni, sendo essa figura um dos mecanismos que acionam o giro do olhar, onde vemos a mulher deixar de ser “objeto do olhar” para se tornar “sujeito do olhar” (VARDA apud ELKIN, 2022, p. 244).

Já em “O laboratório da poeta” prosseguimos com a revista *La Nota* para analisar a publicação “Poemas breves (de un libro en preparación)” que segue cronologicamente “Tipos femeninos callejeros”, na seção *Vida Femenina*. Como vimos, essa publicação diverge do que se esperava de uma coluna feminina, tanto pelos fragmentos poéticos quanto pela inscrição política na montagem da própria coluna. A leitura dos poemas em prosa foi motivada pelo apagamento destes na crítica específica sobre as colunas femininas de Alfonsina Storni. Até mesmo as edições com as quais trabalhamos, seja as organizadas por Salomone, Méndez, Queirolo, e Diz, voltadas para as crônicas, seja a edição da obra completa de Muschietti, deixam de informar que os poemas em prosa foram publicados dentro da coluna feminina. Em minha leitura, esse dado – que só descobri após ter acesso ao arquivo digital – foi completamente importante pois, por um lado, demonstra a multiplicidade da escrita de Alfonsina Storni dentro dos limites da coluna feminina, e de outro, como a coluna também foi um laboratório para sua poesia, e vice-versa. No percurso dantesco da condição de gênero, representado pelos nove fragmentos – que remetem também aos círculos infernais – Alfonsina explora diversas imagens que reaparecem, com outras nuances, no poema “En una primavera” de *Languidez*, publicado um ano depois, em 1920. Mais do que mero trabalho, as seções femininas podem, dessa forma, colocar-nos outras perspectivas sobre a obra poética de Alfonsina Storni. A relação entre poema e crônica, ademais, me parece um aspecto que

necessita ser explorado, sendo que a forma do poema em prosa foi adotada por Alfonsina em diversos momentos em sua trajetória pela imprensa.

Após analisar o percurso de Alfonsina Storni na coluna feminina da revista *La Nota*, no terceiro capítulo, movemos nosso olhar para outro contexto específico e seguimos o percurso da escritora quando publica a coluna *Bocetos Femeninos*, no jornal *La Nación*, assinando como Tao Lao. Buscamos compreender o espaço de produção e circulação do *La Nación*, tendo em vista as diferenças com o veículo anterior e o que essas implicaram na construção do discurso e imagens da/do cronista.

Nessa leitura, entendemos que a seção de *La Nota* foi uma pedra fundamental para a construção de Tao Lao e *Bocetos Femeninos*. Nessa, Alfonsina Storni radicaliza seus mecanismos, criando outra voz, estética e forma para suas crônicas, aprofundando a relação com o universo das “coisas de mulheres” em gesto crítico e irônico. Com um olhar extremo e saturado, na persona de Tao Lao, revela os artifícios do discurso e da linguagem associados a esse universo e suas representações na cultura.

Para essa leitura, frente ao paradoxo entre aproximação e distância, voltamo-nos para o conceito de *performance de gênero* de Judith Butler (2017). Como vimos, Tao Lao ressignifica a seção feminina por meio da *performance* ao colocar em evidência os termos de naturalização e sedimentação das ficções do feminino e do masculino, apresentando outra possibilidade diferente dos atos – discursivos e imagéticos – que constroem o gênero. Por meio do próprio material da seção feminina, dos seus limites, Alfonsina como Tao Lao, na *imitação da imitação*, subverte os binarismos de gênero e produz novas imagens, novas ficções sociais, como a *mulher futura*. A construção da subjetividade feminina, em termos hegemônicos, e a possibilidade de outra construção, para além da dicotomia e binarismos, são, dessa forma, revelados na própria *linguagem*, na tensão entre *símbolo* e *experiência*.

A seção *Bocetos Femeninos* ao colocar em cena as diversas mulheres na cidade portenha, por meio da montagem e fragmentação, promove um espaço de visibilidade e trânsito. Vemos, nesse sentido, a continuação, com outra voz e persona, da cartografia dos tipos femininos em suas múltiplas representações. Das estatísticas ao melodrama, Tao Lao apropria-se da estética clichê e relê as representações hegemônicas, por exemplo, a figura da “costurerita que dio aquel mal paso” que resume a trajetória da jovem pobre que abandona seu bairro ao ser seduzida pelos prazeres do centro da cidade.

Entretanto, outro aspecto de suma importância em nossa leitura foi a imagem de Tao Lao como *cronista malabarista* e *prestidigitador* que aparece na estreia da seção, na crônica “Las Heroínas”. A partir dessas imagens, entendendo-as como estratégias de construção do texto, analisamos algumas crônicas de Tao Lao com foco, primeiro, no contraponto com a seção da *La Nota*, observando os materiais e intersecções com a cultura de massas, seus discursos e imagens, e em segundo, na construção de novas representações da feminilidade que, por fim, desestabilizam a própria dicotomia entre feminino e masculino. A dupla voz, irônica e ambígua, fissa a seção, alargando os limites que são colocados em cena; isto é, revela o seu ponto de partida subvertendo-o. Através da tensão, dos conflitos de gênero, joga com os estereótipos de gênero, tanto pela performance quanto pela paródia e imitação. Nessa perspectiva, as *leitoras* são figuras centrais nas crônicas de Tao Lao; incorporadas no processo criativo, elas surgem com uma feminilidade artificiosa, ligadas aos estereótipos, ao mesmo tempo em que são colocadas frente a outras imagens e ficções por meio da ironia e ambiguidade.

Essa pesquisa, portanto, realizou uma extensa da leitura das colunas femininas publicadas por Alfonsina Storni entre 1919 e 1921 com o propósito de não apenas colocar em discussão certos aspectos menos explorados em sua obra, como a figuração da poeta e do cronista, mas, principalmente, de pensar um método e formas de leituras para a produção

literária das mulheres escritoras. Em uma perspectiva que considera fundamental os entrelaçamentos, contradições, singularidades, acredito que essa pesquisa desdobra uma forma de leitura, do contexto geral ao específico, sem reduzir um ao outro. Porém, tendo sempre em vistas as relações sociais e de gênero na trama imagética e discursiva.

Dessa forma, busquei olhar a partir de lugares outros, para o “patrimônio não legitimado” (VASSALLO, 2018) onde historicamente se encontra a produção cultural das mulheres, entendendo Alfonsina Storni como *agente* em seu contexto cultural, como participante ativa, mesmo que em condições de subordinação nas colunas femininas – tanto na relação como escritora profissional com o *mercado*, quanto na relação de opressão de gênero como mulher. Escritoras como Alfonsina Storni podem nos revelar *como* mesmo em um espaço restritivo, patriarcal e sexista, as mulheres encontraram possibilidades de criação e de agenciamento, *com* e *contra* os limites.

Espero, assim, que essa pesquisa seja um começo para outras: que possamos procurar pelas respostas em velhos jornais e revistas e refletir sobre o modo como fomos (e somos) lidas e escritas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010.

ALVES-BEZERRA, Wilson. Em busca do país de Alfonsina. In: STORNI, Alfonsina. **Sou uma selva de raízes vivas**. São Paulo: Iluminuras, 2020, pp. 151-196.

BARRANCOS, Dora. **Mujeres, entre la casa y la plaza**. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos Artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho**. Porto Alegre: L&PM, 1998

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Trad.: Sérgio Milliet. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Edição e tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BONTEMPO, María Paula; QUEIROLO, Graciela. Las chicas modernas se emplean como dactilógrafas: feminidad, moda y trabajo en Buenos Aires. **Bicentenario. Revista de historia de Chile y América**, Vol. 11, n. 2, pp. 51-76, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

BRAIDOTTI, Rosi. A política da diferença ontológica. In: BRENNAN, Teresa (org.). **Para além do falô**. Trad. Alice Xavier. Rio de Janeiro: Record; Rosas dos Tempos, 1997, p. 123-144.

BUITONI, Dulcilia Schroeder. **Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira**. São Paulo: Summus, 2009.

BUITONI, Dulcilia Schroeder. **Revistas femininas: ainda somos as mesmas, como nossas mães**. Revista Comunicare–Dossiê Feminismo, v. 14, n. 1, 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CASTRO-KLARÉN, Sara. La crítica feminista y la escritora en América Latina. In: GONZÁLEZ, Patricia Elena; ORTEGA, Eliana. **La sartén por el mango** – encuentro de escritoras latinoamericanas. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985, p. 27- 46.

COLLIN, Françoise. Poética y política, o los lenguajes sexuados de la creación. In: IBEAS, Nieves; MILLÁN, M. Ángeles (org.) **La conjura del olvido – escritura y feminismo**. Barcelona: Icaria Editorial, 1997, p. 61-74.

CORONA, Ignacio. "La crónica travesti y la conformación del mercado global en los escritos de la moda de Amado Nervo." **Revista Hispánica Moderna**, vol. 73 no. 1, 2020, p. 19-37. Project MUSE, doi:10.1353/rhm.2020.0007.

DIZ, Tania. **Alfonsina periodista: Ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)**. Buenos Aires: Libro del Rojas, 2020.

DIZ, Tania. Estudio preliminar. In: STORNI, Alfonsina. **Escritos. Imágenes de género**. Dirigida por Carlos Dámaso Martínez. Villa María: Eduvim, 2014.

DIZ, Tania. Del elogio a la injuria: la escritora como mito en el imaginario cultural de los '20 y '30. La biblioteca, vol. 1, n 1-12, 2012.

DELGADO, Josefina. **Alfonsina Storni: una biografía esencial**. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.

DELGADO, Verónica. Reconfiguraciones de debates y posiciones del campo literario argentino en el Semanario La Nota 1915-1920. **Anclajes**, número 8, dezembro 2004, pp. 81-99.

DELGADO, Verónica. **Revista La Nota: antología 1915-1917**. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2010.

FERRERAS, Noberto Osvaldo. **O cotidiano dos trabalhadores de Buenos Aires (1880-1920)**. Niterói: EdUFF, 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

GAGO, Verónica. Prólogo. In: LOPÉZ, Elvira. **El movimiento feminista: primeros trazos del feminismo en Argentina**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.

GALLO, Edit Rosalía. **Periodismo político femenino: ensayo sobre las revistas feministas en la primera mitad del siglo XX**. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Históricas Cruz del Sur, 2013.

GÁRATE, Miriam V. **Entre a letra e a tela: literatura, imprensa e cinema na América Latina** (1896-1932). Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2017.

GARCÍA, Dorde Cuvardic. El flâneur y la flânerie en las crónicas modernistas latinoamericanas: Julián de Casal, Amado Nervo, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Arturo Ambrogi. **Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica**, volumen 36 2, p. 59-86, 2010.

GIACCIO, Laura. La “magazinización” de La Nación a comienzos del siglo XX: Nota para una historia de los diarios argentinos. **Anuario Sobre Bibliotecas, Archivos Y Museos Escolares**, 1(1), 179-192, 2021. Disponible em: <https://cendie.abc.gob.ar/revistas/index.php/abame/article/view/786>

IBARBOUROU, Juana de. **Raiz salvaje**. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1922.

KAMENSZAIN, Tamara. **Chicas en tiempos suspendidos**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021.

KIRKPATRICK, Gwen. “The Journalism of Alfonsina Storni: A new approach to Women’s History in Argentina.” **Women, Culture and Politics. California**: University of California Press, 1990.

LAFLEUR, Héctor René; PROVENZANO, Sergio; ALONSO, Fernando P. **Las revistas literarias argentinas 1893-1967**. Buenos Aires: Ediciones El 8vo. Loco, 2006.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-156.

LIFFOURRENA, Diego Gabriel. **La revista Claridad (1926-1941): un alegato social entreguerras desde la óptica de izquierda**. Buenos Aires: Editorial Autores de Argentina, 2017.

LISPECTOR, Clarice. Minhas páginas femininas. In: _____. **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LÓPEZ, Elvira. **El movimiento feminista: primeros trazos del feminismo en Argentina**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.

LUDMER, Josefina. Las tretas del débil. In: GONZÁLEZ, Patricia Elena; ORTEGA, Eliana. **La sartén por el mango – encuentro de escritoras latinoamericanas**. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985, p. 47- 54.

MASIELLO, Francine. **Between Civilization and Barbarism: Women, Family, and Literary Culture in Mid-Nineteenth-Century Argentina**. University of Nebraska Press: Lincoln e London, 1992.

MELLO, Soraia Carolina de. Críticas à cultura de massa: algumas considerações sobre periódicos para mulheres. In: MOREIRA, Rosemeri (org). **O gênero e os meios: imprensa, televisão e cinema**. Syntagma: Londrina, 2014, p. 43-54.

MÉNDEZ, Mariela. **Crónicas travestis: el periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno**. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2017.

MOI, Toril. **Teoría Literária Feminista**. Trad. Amaia Barcéna. Madrid: Cátedra, 1988.

MOLLOY, Sylvia. Dos proyectos de vida: Norah Lange y Victoria Ocampo. **Filología**, XX, n. 2, 1985.

MONTALDO, Graciela. **A propriedade da cultura: ensaios críticos sobre literatura e indústria cultural na América Latina**. Chapecó: Argos, 2004.

MORENO, María. Alfonsina Storni. In: **Filba Nacional 10: Una cartografía literaria**. Buenos Aires: Fundación Filba, 2021.

MUSCHIETTI, Delfina. Las mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor. **Nuevo Texto Crítico**, v. 2, n. 2, p. 79–102, 1989.

MUSCHIETTI, Delfina. Borges y Storni: La vanguardia en disputa. **Hispanamérica**, vol. 32, no. 95, 2003, pp. 21–44.

MUSCHIETTI, Delfina. Prólogo. In: **Obras. Poesía. Tomo I**. (org. Delfina Muschietti). Buenos Aires: Losada, 1999.

NÁJERA RAMÍREZ, Karla Gabriela. **‘Viejas como el miedo’: las ficciones fantásticas en el Río de la Plata de 1906 a 1940**. Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2019.

NARI, Marcela María Alejandra. Feminismo y diferencia sexual: análisis de la ‘Encuesta Feminista Argentina’ de 1919. **Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana ‘Dr. Emilio Ravignani’**. Tercera serie, n. 12, 1995.

OLEA, Catalina. Muchachas de Buenos Aires y figurines de París: moda y modernidad en las crónicas de Alfonsina Storni. **Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos**, n. 7, p. 83–104, 17 out. 2016.

QUEIROLO, GRACIELA. Una modernidad femenina: las crónicas de Alfonsina Storni. **Feminaria Literaria**, v. 12, n. 19, 2007

RAMOS, Julio. **Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas - arte cultura, gênero e política**. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROCHA, Nildicéia Aparecida. **A constituição da subjetividade feminina em Alfonsina Storni: uma voz gritante na América**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/103555>.

ROMERO, José Luis. **Breve historia de la Argentina**. Buenos Aires: Fondo de la cultura Económica de Argentina, 1997.

ROMITI, Elena. **Las poetas fundacionales del Cono Sur: aportes teóricos a la literatura latinoamericana**. Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

ROTKER, Susana. **La invención de la crónica**. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.

RUBÉN, Darío. "Historia de un sobretodo". In: **Cuentos completos**. México: FCE. 1988: 237-243.

SABO, María José. Una vuelta más a la cuestión "periodismo y literatura". El archivo, la crítica y los restos de la modernización latinoamericana. **Questión**, vol. 1, n. 53, 2017.

SAÍTTA, Sylvia. **Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

SALOMONE, Alicia. Mujeres e ideas en América Latina: una relación problemática. **Cuyo**, n. 13, 1996.

SALOMONE, Alicia. Voces femeninas/feministas en el discurso intelectual: Alfonsina Storni y Victoria Ocampo. **Lucero**, v. 12, n. 3, 2001.

SALOMONE, Alicia. **Subjetividad femenina y experiencia moderna en la escritura de Alfonsina Storni**. Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades, 2005. Disponível em: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108872>.

SALOMONE, Alicia. Mujer, ciudad y subliteratura en la textualidad de Alfonsina Storni. In: SALOMONE, A. LUONGO, G., CISTERNA, N., DOLLY, D. e QUEIROLO, G. (org). **Modernidad en otro tono: escritura de mujeres latinoamericanas 1920-1950**. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004.

SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917- 1927)**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação**. Tradução Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 49-82.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

STORNI, Alfonsina. **Escritos. Imágenes de género**. Dirigida por Carlos Dámaso Martínez. Villa María: Eduvim, 2014.

STORNI, Alfonsina. **Obras completas I: Poesias**. Buenos Aires: SELA, 1968.

STORNI, Alfonsina. **Obras. Poesia. Tomo I**. (Org. Delfina Muschietti). Buenos Aires: Losada, 1999.

STORNI, Alfonsina. **Obras. Ensayo. Periodismo. Teatro. Tomo II**. (Org. Delfina Muschietti). Buenos Aires: Losada, 2002.

STORNI, Alfonsina. **Sou uma selva de raízes vivas**. Tradução e seleção de Wilson Alves-Bezerra. São Paulo: Iluminuras, 2020.

STORNI, Alfonsina. **Tríptico**. Mar del Plata: EUDEM, 2019.

TOSCANO Y GARCÍA, Guillermo. "Antes que mentir exclusividad que no siento": Saberes lingüísticos e instituciones reguladoras en Delfina Molina y Vedia». **Estudios de lingüística del español**, Vol. 36, 2015, p. 25-56. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/record/132250>

VASSALLO, Jaqueline Roselly. **Alfonsina Storni: literatura y feminismo en la Argentina de los años 20**. Villa María: Eduvim, 2014.

VICENS, Maria. Poesía, público y mercado: Alfonsina Storni en la Cooperativa Editorial de Buenos Aires. **Telar**: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, n. 22, 2019.

UNRUH, Vicky. **Performing women and modern literary culture in Latin America**. Austin: University of Texas Press, 2006.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad.: Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução e organização: Leandro Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Textos de jornais e revistas citados

S/A. “Alfonsina en Montevideo” In: revista *La Nota*, ano V, número 232, Buenos Aires, 23 de janeiro de 1920, p. 1418.

S/A. “Dos poetisas” In: revista *La Nota*, ano V, número 268, Buenos Aires, 1 de outubro de 1920, p. 2284.

S/A. “La Nación”. In: revista *La Nota*, seção *Ecos*, ano IV, n. 198, 23 de maio de 1919, p. 602.

S/A. “La Nación” In: revista *La Nota*, seção *Ecos*, ano V, n. 229, 2 de janeiro de 1920, p. 1346.

S/A. “Los domingos de La Nación”. In: revista *La Nota*, seção *Ecos*, n. 239, 12 de março de 1920, p. 1586.

DOLLY. “Lo que escriben las mujeres” In: revista *La Nota*, ano III, número 152, Buenos Aires, 6 de julho de 1918, p. 3243.

CAMPO, Ricardo del. “Quién es La Niña Boba”. In: revista *La Nota*, ano I, n. 525 de agosto de 1916, p. 1025

CARRILLO, Enrique Gómez. “Feminidades” In: *Mate amargo*, n. 2, 24 de julho de 1911.

CORIA, José Fernandez. “¿Por qué no escribe la mujer?” In: revista *La Nota*, ano III, n. 109, 8 de setembro de 1917, p. 2188.

EXPERTA. “Consejos a las solteras”. In: revista *La Nota*, ano I, n. 19, 18 de dezembro de 1915.

GIUSTI, Roberto. “Alfonsina Storni” In: revista *Nosotros*, ano III, n. 32, Tomo VIII, 1938, pp. 372-373.

GONZÁLEZ, Joaquín Victor. “Un recuerdo diplomático”. In: revista *La Nota*, ano I, n. 1, 14 de agosto de 1915, p. 5.

JORDÁN, Luis María. “Irremediablemente” In: revista *Nosotros*, ano XII, n. 121, maio de 1919.

LA NIÑA BOBA, “Los amigos”. In: revista *La Nota*, ano I, n. 16, 27 de novembro de 1915, p. 304.

MARTINÉZ, Lola Pita. “¿Por qué no escribe la mujer?” In: revista *La Nota*, ano III, n. 107, 25 de agosto de 1917. p. 2148.

MARTINÉZ, Lola Pita “A propósito de una reputación”. In: revista *La Nota*, ano III, n. 110, 14 de setembro de 1917.

MAUD, Condesa. “Mujeres Intelectuales”, In: *Caras y Caretas*, número 980, 14 de julho de 1917, s/p.

MISTRAL, Gabriela. Algunos semblantes: Alfonsina Storni [manuscrito], 1926.