

**PPGLIT – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

**CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

As mulheres em Horacio Quiroga: as personagens  
femininas nos contos urbanos e nos contos da selva

Michelle Fernanda Orlandi

São Carlos

2015

**PPGLIT – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

**CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**As mulheres em Horacio Quiroga: as personagens  
femininas nos contos urbanos e nos contos de selva**

Michelle Fernanda Orlandi

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Estudos em Literatura da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre.  
Orientador: Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra.

São Carlos

2015

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

O71mh Orlandi, Michelle Fernanda.  
As mulheres em Horacio Quiroga : as personagens femininas nos contos urbanos e nos contos de selva / Michelle Fernanda Orlandi. -- São Carlos : UFSCar, 2015. 81 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2015.

1. Literatura hispano-americana. 2. Quiroga, Horacio, 1878-1937. 3. Gênero feminino. 4. Cinema. I. Título.

CDD: h860 (20<sup>a</sup>)



# UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

---

## Folha de Aprovação

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Michelle Fernanda Orlandi, realizada em 05/03/2015:

---

Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra  
UFSCar

---

Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate  
UNICAMP

---

Profa. Dra. Joyce Rodrigues Ferraz Infante  
UFSCar

## **Agradecimentos**

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSCAR a oportunidade de desenvolver esta pesquisa.

A CAPES, pela bolsa de estudos que me permitiu dedicar-me exclusivamente ao curso de mestrado e a esta dissertação.

Ao professor Wilson Alves-Bezerra, por “apresentar-me” a Quiroga quando participei como ouvinte de sua disciplina Tópicos em Literatura e Cinema – Literatura e Cinema na América Latina nos anos 20: Quiroga, Arlt e Borges; e por toda a ajuda como orientador.

A professora Miriam Viviana Gárate pela minuciosa leitura de meu relatório de qualificação de mestrado, que foi de grande valia para que eu pudesse dar prosseguimento a minhas pesquisas.

A professora Joyce Rodrigues Ferraz Infante, por contribuir com importantes comentários sobre minha pesquisa.

A meu bom amigo Rafael, por todo incentivo, apoio e confiança durante todo o processo do mestrado.

Ao amigo Flávio, pelo apoio e, principalmente, pela ajuda quando a ABNT se tornava confusa.

A amiga Daiana, pelo incentivo e pelas leituras ao projeto de mestrado que tanto me ajudaram.

As queridas Amanda, Ester, Flávia, Loren e Ticiane, companheiras desde a UNESP – Araraquara, por sua amizade, e que longe ou perto sempre me incentivaram a seguir em meus projetos.

Este escritor, más que un hombre de temperamento dúctil, solado, afinado por la civilización y el brillante cepillo de las bibliotecas, es un muñón de la tierra, levantado sobre ella para observar a la naturaleza en su juego total de encontrados intereses, con ojos ávidos, escudriñadores, impresionados y celosos de toda sensación de fuerte colorido.  
(Alfonsina Storni)

## Resumo

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo principal compreender a construção das personagens femininas na obra do escritor uruguaio Horacio Quiroga. O fato de o autor ter escrito para diversas revistas de variedades, e, inclusive, o de ter escrito distintos gêneros, influenciaram diretamente sua escrita, tanto no estilo de sua produção quanto em sua variedade. Em sua obra destacamos duas grandes temáticas narrativas: os contos urbanos e os contos de selva. Buscamos entender as mulheres que habitam estes distintos universos narrativos criados por Quiroga; para isso, analisamos cada temática, suas características e especificidades e como se refletem nas personagens que os povoam, em especial nas femininas. Com base nestas informações, nos propomos a analisar três de seus textos, que em gêneros e temáticas diferentes tratam de uma mesma figura feminina: a prostituta. São eles a crônica “Tangos redentores” (1926) e os contos “Los mensú” (1914) e “Una estación de amor” (1912). Para tratar das revistas de variedades buscamos referências em *El imperio de los sentimientos* (2004), de Beatriz Sarlo; sobre Quiroga e sua obra encontramos informações em *Horacio Quiroga – El escritor y el mito* (2007), de Pablo Rocca e *El desterrado – Vida y obra de Horacio Quiroga* (1968), de Emir Rodríguez Monegal. Para análise do narrador, *Las voces de la novela* (1985), de Oscar Tacca.

**Palavras-chave:** Horacio Quiroga; Literatura Hispano-americana; Personagens Femininas; Cinema.

## RESUMEM

Esta investigación de maestría tiene como su objetivo principal comprender la construcción de los personajes femeninos en la obra del escritor uruguayo Horacio Quiroga. El hecho del autor tener escrito para diversas revistas de variedades, e, incluso, el de tener escrito distintos géneros, influenciaron directamente en su escrita, tanto en el estilo de su producción cuanto en su variedad. En su obra destacamos dos grandes temáticas narrativas: los cuentos urbanos y los cuentos de selva. Pretendemos entender las mujeres que habitan estos distintos universos narrativos criados por Quiroga; así, analizamos cada temática sus riesgos y sus especificidades y como reflejan en los personajes que los habitan, en especial los femeninos. Basados en estas informaciones, nos proponemos a analizar tres de sus textos, que en géneros y temáticas distintos tratan de una misma figura femenina: la prostituta. Son ellos el relato “Tangos redentores” (19126), y los cuentos “Los mensú” (1914) y “Una estación de amor” (1912). Para tratar de las revistas de variedades buscamos referencias en *El imperio de los sentimientos* (2004), de Beatriz Sarlo; sobre Quiroga y su obra encontramos informaciones en *Horacio Quiroga – El escritor y el mito* (2007), de Pablo Rocca y *El desterrado – Vida y obra de Horacio Quiroga* (1968), de Emir Rodríguez Monegal. Para el análisis del narrador, *Las voces de la novela* (1985), de Oscar Tacca.

**Palabras clave:** Horacio Quiroga; Literatura Hispanoamericana; Personajes Femeninos; Cine.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1: OS MEIOS CULTURAIS.....	22
1.1 As revistas de variedades.....	24
1.1.2 Olhares sobre as mulheres.....	28
1.2 O cinema.....	32
CAPÍTULO 2: AS TEMÁTICAS NARRATIVAS.....	45
2.1 A temática urbana.....	46
2.2 A temática da selva.....	53
CAPITULO 3: AS PROSTITUTAS NAS TEMÁTICAS QUIROGUIANAS.....	61
3.1 As prostitutas portenhas – “Tangos redentores”.....	62
3.2 A prostituta <i>misionera</i> – “Los mensú”.....	66
3.3 A prostituída – “Una estación de amor”.....	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS.....	79

## INTRODUÇÃO

O principal objetivo desta dissertação de mestrado é entender como as personagens femininas são construídas nas distintas temáticas narrativas desenvolvidas na obra de Horacio Quiroga (Uruguai, 1878 - Argentina, 1937).

Em um primeiro momento buscamos entender as relações do autor e os meios culturais de sua época (notadamente as revistas de variedades e o cinema), observar como influenciaram, direta ou indiretamente, seu processo de escrita e a construção de suas personagens.

No primeiro capítulo trataremos da participação de Quiroga nos meios culturais das primeiras décadas do século XX; a obra do autor é diversificada, publicou contos e crônicas (além de artigos sobre variados assuntos) nas principais revistas de variedades da época, com especial destaque para suas publicações na revista *Caras y Caretas*. As revistas de variedades além de publicarem conteúdo variado eram muito importantes na veiculação de textos literários, sendo uma relevante fonte de difusão desse tipo de texto tanto por seu baixo custo quanto pela facilidade de boa parte da população, em especial o público feminino, ter acesso a seus exemplares.

Outro meio cultural de grande relevância na obra do autor uruguaio foi o cinema; como crítico foi um dos primeiros a escrever sobre a nova arte na Argentina, tecendo assim os primeiros esboços de estética dos filmes, em especial das obras do cinema americano. Quando lemos seus textos observamos que apenas uma tênue linha separa o cronista do contista, isto se evidencia nos contos de cinema, uma vez que alguns dos temas abordados nas crônicas ganharão novas cores e tons distintos quando retomados nos contos. As mulheres que neles habitam também serão caras a nosso trabalho.

No segundo capítulo avaliamos as características das temáticas narrativas exploradas pelo *rioplatense*: os contos de cidade e os contos da selva; analisamos as diferenças e especificidades de cada um, e, mais detalhadamente, voltamos nosso olhar para as personagens femininas destes distintos universos e buscamos entender como foram desenvolvidas em cada um deles. Nos valem de alguns contos, à guisa de exemplo, para ilustrar tais especificidades de maneira a melhor embasar nossas análises. Para a temática urbana “Lucila Strindberg” (1918) e “Un idilio” (1909), ambos incluídos em *El salvaje* (1920). No primeiro encontramos a mulher da sociedade que não é feliz no casamento e busca esta em aventuras extraconjugais; no segundo a jovem casadoura que espera ansiosamente o

dia do seu matrimônio, sobre o olhar vigilante da mãe. Para a temática da selva trouxemos “Los destiladores de naranjas” (1923) publicado em *Los desterrados* (1926). Temos uma professora que, sozinha, trabalha e luta para sustentar o pai alcoólatra. Ainda que nem todas estas mulheres sejam protagonistas interessa-nos compreender o olhar quiroguiano que se volta para elas e como se fazem relevantes nas estórias.

No terceiro capítulo nos debruçamos sobre os três textos de Horacio Quiroga que compõe o *corpus* principal de nossa análise. A seleção deu-se uma vez que procuramos textos que representassem a variedade de sua obra e de suas personagens femininas. Desde um ponto de vista didático pensamos que seria mais produtivo encontrar narrativas com personagens que demonstrassem alguma questão comum. Nessas análises nosso principal objetivo foi o de mostrar como cada personagem funciona e se articula dentro de sua temática narrativa, bem como de seu gênero, além de evidenciar suas características e especificidades.

Baseando-nos nas informações coletadas nos capítulos anteriores, buscamos entender como o autor construiu em alguns de seus textos a figura da prostituta; são eles a crônica “Tangos redentores” (1926) e os contos “Los mensú” (1914) e “Una estación de amor” (1912). A seleção do *corpus* principal deu-se também porque queríamos demonstrar como um mesmo tipo de personagem feminina foi elaborada pelo autor nas distintas temáticas; assim interessamo-nos pela personagem da prostituta que habitava o território argentino de Misiones, que bem demonstra a sutil diferença entre aquela que em um dia é companheira e no outro é (literalmente) mulher objeto presente no conto “Los mensú” (1914) para representar uma das várias mulheres descritas no universo de selva.

Trouxemos a virginal jovem de família burguesa, Lidia, para quem a mãe sonha um vantajoso casamento, mas, diante de uma adversidade torna-se capaz de induzir a mesma a uma espécie de prostituição de “Una estación de amor” (1912), para evidenciar uma das distintas personagens femininas da temática urbana. Ambos os contos encontram-se em *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917). Acreditamos que assim pudemos observar um pouco mais dos ambientes narrativos criados por Quiroga, ainda que as personagens possuam nuances muito distintas.

Pareceu-nos interessante explorar o fato do autor uruguaio também ter escrito crônicas para as revistas de variedades com as quais colaborou, por isso incluímos em nossas análises a crônica “Tangos redentores” (1926) recolhida no volume póstumo *Los “trucs” del perfecto cuentista y otros escritos* (1993), coletânea de artigos de literatura e de outros temas em geral. Chamaram-nos a atenção as personagens das prostitutas portenhas que vistas como as

*milonguitas* arrependidas através dos filmes e das letras de tango podiam mostrar-se de modo diferente a um observador mais atento.

Cabe ressaltar que não é objetivo desta dissertação catalogar todas as personagens femininas do *rioplatense*, nem mesmo tipifica-las, mas entender e demonstrar como se constituem e se diferenciam em seus respectivos universos.

Pablo Rocca destacou o fato de Horacio Quiroga ter criado vários estereótipos acerca de sua personalidade:

Hay otros Quirogas que también se difundieron pronto. Muchos que él mismo autorizó y hasta quiso propagar, a veces como antídoto a ciertas imágenes de su vida y de su obra que no quería se mantuvieran. [...] el deportista intrépido, el bohemio que viaja a Paris en busca de fama y regresa sin una moneda, el profesor enamorado y seductor de adolescentes [...] el *homo faber* que se interna en la selva y todo lo fabrica con sus propias manos [...]" (2007, p. 17-18)

Todos estes ‘Quirogas’ e seus olhares se fundem e encontram-se representados na obra do autor. Parece-nos plausível pensar que a singularidade do narrador quiroguiano surge, justamente, a partir de todas as suas vivências pessoais e de suas influências literárias, assim ele desenvolveu contos de temáticas distintas e a isso também se pode atribuir a variedade e as peculiaridades das personagens por ele concebidas. O autor não apenas baseou-se mera e simplesmente em suas influências de grandes autores ou em suas experiências pessoais, mas também em tudo que observou ao seu redor, fosse em Buenos Aires, em Misiones, ou até mesmo nas telas de cinema.

Interessa-nos compreender como o dândi uruguaio que foi desiludido pela Paris cosmopolita, que se encantou pela selva argentina de Misiones (lugar em que amadureceu como homem e também como escritor<sup>1</sup>) e que tempos depois se permitiu sonhar nas salas de cinema absorveu todas estas influências, como se refletiram em sua obra e como definiram a construção de suas personagens, em especial as femininas, em suas distintas temáticas. Todas as experiências vividas pelo *rioplatense* vão enriquecer o narrador que habita sua obra que demonstra sempre um olhar peculiar, minucioso em descrever paisagens e nelas ambientar distintos personagens.

Acerca do autor por nós escolhido achamos válido destacar que foi um escritor bastante popular, como podemos verificar nas palavras do crítico argentino Jorge B. Rivera

---

<sup>1</sup> “El Chaco, como más tarde Misiones, fue para Quiroga la oportunidad de partir de cero, de crear un mundo completo y ordenado a su medida, [...] un mundo hecho por su mano, un mundo cuyo único e indisputado creador sea él [...] Junto a la maduración del hombre ocurre la del artista.” (MONEGAL, 1968, p. 89).

em seu texto *Profesionalismo literario y pionerismo* publicado na coletânea da obra de Horacio Quiroga *Todos los cuentos*:

Los períodos de más activa colaboración en la prensa corresponden a los años 1906-1913 (especialmente en *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*), 1916-1920 (repartidos entre *Fray Mocho*, *Plus Ultra* y *Mundo Argentino*) y 1925-1930 (con franco predominio de *Caras y Caretas* y presencia más esporádica en *El Hogar*).

Quiroga, indudablemente, colocó sus materiales narrativos y periodísticos en publicaciones que se caracterizaban por su masiva difusión, modernidad técnica y profesionalismo. La más frecuentada, *Caras y Caretas* (1898-1939), fue durante largo tiempo un auténtico modelo de magazine informativo y recreativo de amplia repercusión entre los lectores urbanos y rurales de Argentina y otros países limítrofes [...] (RIVERA, 1996, p.1259-1260)

Nestas publicações Quiroga colaborou tanto com crônicas como com contos que posteriormente foram em boa parte recolhidos em livros. Em *Caras y Caretas* publicou, entre tantos outros, os contos: “Los buques suicidantes” (1906), “Fanny” (1907), “La insolación” (1908), “Los cazadores de ratas” (1908), “La gallina degollada” (1909), “Un idilio” (1909). Apenas nesta pequena amostra temos contos fantásticos, urbanos, da selva, mostrando a variedade de criação do escritor. Na mesma publicação também contribuiu com crônicas sobre cinema. O espaço conquistado pelo autor em uma relevante publicação como *Caras y Caretas* e a variedade temática de seus textos certamente contribuíram para a popularização da obra do autor uruguaio entre o público leitor; sobre sua relação com as revistas de variedades nos debruçaremos mais detalhadamente no primeiro capítulo.

Quanto à variedade de textos publicados pelo *rioplatense* citamos o crítico Pablo Rocca:

En los cuarenta años exactos de actividad creativa de Horacio Quiroga en la prensa y las revistas (y en los libros), hubo épocas en que los cuentos estuvieron en alza y épocas en que los artículos de distinta índole se emparejaron en frecuencia con estos y hasta le llevaron la delantera. [...] Protagonista de un momento fundamental de la transformación de las relaciones culturales, Quiroga participó de distintos tipos periódicos para una variedad de públicos a menudo heterogéneos, por lo que debió diferentes formas de la escritura: la crónica, el artículo cultural, la nota que podríamos llamar de “divulgación científica”, la pieza que roza el territorio del relato literario. (ROCCA, 2007, p. 62)

Fosse por maestria criativa ou por necessidade de garantir recursos financeiros nosso autor transitou por diversas publicações e nestas por diversos gêneros de escrita; escreveu contos, crônicas, artigos de opinião sobre teatro, entre outros. No exercício de seu ofício tais transições contribuíram para aguçar o olhar tanto do contista quanto do cronista Horacio Quiroga, que muitas vezes se fundiam, se intercambiavam em seus textos. Percebe-se na variedade destes o olhar do homem que ao longo de sua vida interessou-se pelas mais distintas atividades: as descobertas científicas, a agricultura, o cinema, entre outras; interesses que vão surgir em sua obra em distintos momentos como tema de seus artigos ou mote de

seus contos e não poucas vezes em ambos os gêneros, sem perder de vista aquilo que agradaria ao público.

Rocca também destaca como a transição de gêneros influenciou a obra quiroguiana:

Menos visible es el sendero que liga esas opciones temáticas con sus cuentos y novelas. Aparte del primer sector con el que edifica una poética de la narración, y que por lo tanto sería parasitario de estas, es claro que los artículos sobre fauna, flora y las experiencias consecuentes son textos contiguos a los relatos “de monte”, desde “Los pescadores de vigas” a “Anaconda”. No tanto porque sean apuntes que los expliquen o justifiquen, sino porque sirven como fuentes para su documentación y, a la vez, para la ilustración de ese lector de revistas, quien tanto lee un cuento selvático como una nota sobre esa región remota; dos actividades que en los años veinte y treinta además de estar revestidas de exotismo quizá no estaban del todo diferenciadas. (ROCCA, 2007, p.71)

O fato de o narrador quiroguiano beber nas fontes oferecidas pelo cronista, pelo jornalista e pelo crítico Quiroga através de informações coletadas ou observadas não se dá por mera casualidade, uma vez que desta forma aquele pode melhor ilustrar e povoar seu universo literário, e também brindar ao público leitor com uma gama maior de informações, muito úteis e bem-vindas em uma época em que as revistas são o grande veículo de comunicação a que grande parte da população tinha acesso.

Rocca ainda destaca:

Por otra parte, y como en sus cuentos, la mujer es una presencia dominante en muchos de sus artículos. “La sonrisa” (Plus Ultra, enero 1919) o “To scalp” (Caras y Caretas, 6/XI/1926), aportan elementos valiosos tanto para indagar la propia mentalidad quiroguiana, como para iluminar el nutrido corpus de los cuentos “de amor” y de sus dos novelas principales. (ROCCA, 2007, p.71-72)

Atentamo-nos para esta observação sobre a relevância que a figura feminina teve não só nos contos, mas também nos artigos escritos pelo autor uruguaio. Notadamente as mulheres eram parte considerável do público cativo das revistas de variedades, é então muito natural que as personagens femininas estejam presentes nos contos e que a mulher seja assunto em crônicas e revistas. O curioso é que a crítica pouco trate delas, ou o faça muitas vezes pelo viés biográfico.

Como exemplo podemos nos reportar ao conto “Una estación de amor” (1912) a que foram atribuídas críticas baseadas em fatos da vida do *rioplatense*. Assim comenta o crítico Emir Rodríguez Monegal:

Tal vez Horacio quiso formalizar sus relaciones con María Esther, y la familia de él se opuso; tal vez ese rechazo enconó a la madre de la muchacha, decidiendo el traslado de ambas a Buenos Aires. [...] Con la materia prima de esta frustración escribió más tarde Horacio, cuando ya era Quiroga, uno de sus cuentos más reveladores. Se habrá de titular definitivamente *Una estación de amor* (aunque se llama *Un sueño de amor* cuando se publica por primera vez en enero 13, 1912). En la primera parte del cuento, la única que ahora interesa, el narrador adulto metamorfosea sin duda la verdad histórica. [...] (MONEGAL, 1968, p. 32-33)

O crítico destaca que o narrador adulto retoma suas lembranças de adolescência e partindo destas cria o mote para todo o conto. Não negamos que o autor possa ter incorporado a seus textos algumas de suas experiências pessoais, mas este conto especificamente vai mais além.

A estória começa com a típica trama do folhetim, o casal apaixonado que se vê impossibilitado de viver o seu amor porque o pai do jovem é contra; no entanto, unem-se a isso outros elementos que nada têm de românticos: a mãe alcoviteira que no início busca um bom casamento para filha, ao final parece disposta a que aquela se entregue ao amor por um pouco de conforto diante da miséria eminente; a burguesia, que em outros contos é sempre requintada, neste é decadente, com mãe e filha pobres e viciadas em morfina, evidenciando um lado grotesco de Horacio Quiroga que se manifesta em narrativas de outros estilos; além de um mocinho nada heroico, pelo contrário, este se mostra fraco e pouco convincente. A crítica biográfica é legítima, e muito pode ser aplicada à obra quiroguiana, mas não deve ser limitadora.

Quiroga escreveu contos de diversos estilos: sob a influência de Edgar Allan Poe navegou pelo universo fantástico; contribuiu para as revistas de variedades com seus contos folhetinescos ou “de amor”<sup>2</sup> nos quais o olhar do cronista apareceu através das descrições dos hábitos e costumes das famílias burguesas; foi, e, até hoje é aclamado pela crítica por seus contos da selva que foram ambientados no território de Misiones, nos quais novamente o olhar do cronista surge em meio a uma descrição de paisagem. Tratou dos homens e da força de trabalho que revezam seu protagonismo e também mostrou mulheres que precisavam lutar para sobreviver. A partir de nossas leituras, seria leviano de nossa parte tentar encaixar o autor uruguaio sob um único rótulo, seja o de escritor fantástico, de autor de folhetins, etc., pois julgamos que sua obra não se limita a nenhum destes, está além disto.

Assim, entendemos que suas personagens foram construídas e retratadas de distintos modos em cada uma das linhas temáticas que o autor explorou. Interessa-nos então, principalmente, avaliar como as mulheres foram descritas e articuladas nestas distintas temáticas.

No texto introdutório “Liminar: Horacio Quiroga”, que abre o livro *Todos los cuentos* (1996), Abelardo Castillo destacou a magnitude dos personagens criados por Horacio Quiroga:

Una de las características genéricas del cuento es que puede prescindir del personaje, entendido en el tradicional sentido novelístico de la palabra. [...] No sabemos quién es Roderick Usher ni cuál era el carácter de Madeleine, ignoramos todo del señor

---

<sup>2</sup> Aqui respeitando as aspas da classificação do excerto de Pablo Rocca citado acima.

Valdemar, salvo que agoniza y que ha sido hipnotizado, y tampoco nos importa saberlo: algo está sucediendo y algo va a suceder, eso es un cuento. [...] Hay que ser no sólo un gran cuentista sino además Chéjov o Maupassant, hay que ser Bret Harte, Melville o Gógol, para inventar historias indelebles y, al mismo tiempo, personajes que no se borran de la memoria. [...] El peón brasileiro de Un peón o el médico escandinavo de Los destiladores de naranjas son tan recordables como cualquier minucioso personaje de novela. (CASTILLO, 1996, p. XXVIII – XXIX)

Acreditamos também na força narrativa dos personagens quiroguianos e optamos por tratar mais detalhadamente de suas personagens femininas por demonstrarem características muito peculiares, muitas vezes menos exploradas que as dos personagens masculinos. Nos contos que iremos analisar tanto no segundo como no terceiro capítulos, ainda que buscando evidenciar as características das temáticas narrativas nos preocupamos também em contemplar textos que mostrassem personagens diversificadas. No universo urbano temos mulheres da sociedade, insatisfeitas com sua vida sentimental; donzelas casadouras e suas respectivas mães, que trazem enfoques bastante distintos das famílias burguesas. No ambiente da selva *misionera* temos as mulheres que trabalham e enfrentam as dificuldades cotidianas. Além das prostitutas, representadas em contextos bastante diferentes.

Pensamos ser relevante demonstrar porque as personagens femininas do *rioplatense* deveriam merecer um maior destaque na análise de sua obra, assim, buscamos referências de algumas vozes femininas que habitam seus universos para ilustrar sua variedade e exemplificar o porquê de terem ganho nossa especial atenção. Trazemos aqui excertos de alguns contos, exemplos tanto de narradoras quanto das mulheres para melhor demonstrar a diversidade e relevância destas nas narrativas; percebemos mulheres que bem poderiam engrossar a lista de memoráveis personagens quiroguianos iniciada por Abelardo Castilho.

Em dois contos de Horacio Quiroga encontramos vozes narrativas femininas: “Tres cartas ... y un pie” (1918), incluído em *El salvaje* (1920) e “Mas allá” (1925), publicado no volume de mesmo nome em 1935. No conto “Tres cartas ... y un pie” é contada a estória de uma jovem que escreve uma carta a um autor de artigos jornalísticos, identificado pelas iniciais H. Q., para descrever o comportamento dos homens que tentam seduzir as mulheres durante as viagens nos coletivos. Segundo ela, que é identificada pelas iniciais M. R., os homens sentam-se ao lado das mulheres e deslizam o pé em direção ao delas; a jovem diz que sempre que isso ocorre discretamente afasta seu pé do sedutor, o que demonstra sua falta de interesse no cortejo.

Questionada, ela admite que apenas uma vez não tentou desviar seu pé: “Efectivamente, una vez, una sola vez en mi vida, he sentido este enternecimiento por una persona, o esta falta de fuerza en el pie a que usted se refiere. Esa persona era usted. Pero



usted no pudo aprovecharlo.” (QUIROGA, 1996, p. 310). Este conto mostra uma mulher que se permite não apenas consentir na aproximação de algum cavalheiro que lhe interessasse, bem como tomar a iniciativa de declarar-se ao escritor, não há no conto nenhuma espécie de juízo de valor sobre seu comportamento. Nos é mostrada uma mulher, que diferentemente do comportamento usual que se esperava, admite que um homem sente a seu lado na viagem do coletivo, seja para ensinar-lhe como comportar-se adequadamente, seja para que este possa demonstrar seus sentimentos, cabendo a ela decidir se lhe agradava a investida masculina ou não.

De um ponto de vista distinto Alfonsina Storni na crônica “Lo cortés, etcétera ...” (1919) disse que justamente para demonstrar a força de sua personalidade a mulher não deveria aceitar quando um homem lhe cedesse o lugar no coletivo porque considerava prudente: “[...] que las jóvenes personas femininas ensayemos desprendernos de algunas tonterías que pertenecen a una educación artificial que hemos recibido, más que al sexo femenino, y que nada quitan ni agregan a la feminidad en sí, [...]” (STORNI, 2014, p. 121). De pontos de vista bastante distintos ambos os autores vão demonstrar que a mulher não precisa subjugar-se ao convencionalmente aceito, mas sim pode impor a sua personalidade.

Encontramos outra narradora no conto “Mas allá” (1925), esta conta de forma um tanto ingênua os infortúnios de viver um amor proibido pelos pais: “Yo estaba desesperada – dijo la voz – . Mis padres se oponían rotundamente a que tuviera amores con él y habían llegado a ser muy crueles conmigo. [...]” (QUIROGA, 1996, p. 709). A solução encontrada pelo casal para escapar ao jugo dos pais da moça foi a de fugir, não para viver seu amor longe destes, mas para entregarem-se a um sinistro pacto de morte.

O tom funesto percorre todo o conto, bem como o excesso dos elementos folhetinescos:

No puedo decir que me sentía orgullosa de lo que iba a hacer, ni tampoco feliz de morir. Era algo más fatal, más frenético, más sin remisión, **como si desde el fondo del pasado mis abuelos, mis bisabuelos, mi infancia misma, mi primera comunión, mis ensueños**, como si todo esto no hubiera tenido otra finalidad que impulsarme al suicidio. (QUIROGA, 1996, p. 709-710 [grifo nosso])

O efeito de drama se mostra, de forma exemplar, na lista de razões, ou ainda, de sentimentos, que encontramos no excerto, drama esse que serve para justificar o desfecho escolhido pelo casal. Esta voz feminina não foge ao estereótipo do amor romântico, do sentimento idealizado que pode sobreviver até mesmo à morte<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Tema este que foi melhor trabalhado por Horacio Quiroga em seus contos de temática cinematográfica, uma vez que nestes o tom fantástico da narrativa se sobrepõe ao clichê romântico.

A relevância das mulheres na obra quiroguiana se demonstra também em contos nos quais estas não representam as vozes narradoras, tais personagens são eloquentes e significativas para o enredo das tramas. Como exemplo temos a personagem María do conto “El solitario” escrito em 1913, publicado na revista *Fray Mocho* e recolhido no livro *Cuentos de amor de locura y de muerte* em 1917. María é descrita como: “[...] una mujer hermosa y fuertemente apasionada. La joven, de origen callejero, había aspirado con su hermosura a un más alto enlace. Esperó hasta los veinte años, provocando a los hombres y a sus vecinas con su cuerpo. Temerosa al fin, aceptó nerviosamente a Kassim.” (QUIROGA, 2007, p. 25). A personagem é descrita como *fuertemente apasionada*, mas essa paixão não parece ser direcionada ao marido, uma vez que ela parece ter-se casado com ele por falta de um pretendente melhor e não por amor.

Em outro parágrafo do texto é descrito o real objeto de paixão de María e como se dão as relações entre marido e mulher: “[...] Cuando María deseaba una joya - ¡y con cuanta pasión deseaba ella! – trabajaba de noche. Después había tos y puntadas al costado; pero María tenía sus chispas de brillante.” (QUIROGA, 2007, p.25). O marido tenta o máximo que pode atender às vontades da esposa.

Frequentemente María chora por não poder possuir as joias fabricadas pelo marido e com o passar do tempo ele desiste de consolá-la. María culpa o marido por sua infelicidade:

– ¡Todos, cualquier marido, el último, haría un sacrificio para halagar a su mujer! Y tú... y tú... ni un miserable vestido que ponerme, tengo!  
Cuando se franquea cierto límite de respeto al varón, la mujer puede llegar a decir a su marido cosas increíbles.” (QUIROGA, 2007, p. 26)

O comentário feito pelo narrador depois da fala de María é um importante sinal do que viria a seguir, se percebe que por pelo menos um instante, instante esse crucial para o desfecho da trama, María ultrapassa o limite de respeito devido ao marido, não se sabe se apenas em palavras ou se também em atos.

María tem por hábito usar as joias feitas por Kassim sem o consentimento deste. Um dia ela pede-lhe que não venda um solitário e deixe-a ficar com o objeto e frente à negativa do homem ela assim reage:

– ¡Ah! – rugió su mujer enloquecida –. ¡Tú eres el ladrón, miserable! ¡Me has robado mi vida, ladrón, ladrón! Y creías que no me iba a desquitar... ¡cornudo!  
¡Ajá! Mírame... no se te había ocurrido nunca ¿eh? ¡Ah! – y se llevó las dos manos a la garganta ahogada. Pero cuando Kassim se iba, saltó de la cama y cayó, alcanzando a cogerlo de un botín.  
– ¡No importa! ¡El brillante, dámelo! ¡No quiero más que eso! ¡Es mío, Kassim miserable!  
Kassim la ayudó a levantarse, lívido.  
– Estás enferma, María. Después hablaremos... acuéstate. (QUIROGA, 2007, p.27-28)

Numa explosão de raiva María demonstra toda a frustração que sente em relação ao marido e ofende Kassim chamando-o de corno. Pela alusão a sua pretensão de desquitar-se poderíamos imaginar que ela tem um amante, mas a tentativa de desmentir o dito logo depois não nos permite certeza alguma.

Horas depois durante o jantar ela tenta redimir-se:

\_ Es mentira, Kassim – le dijo.  
\_ ¡Oh! – repuso Kassim sonriendo – no es nada.  
\_ ¡Te juro que es mentira! Insistió ella.  
Kassim sonrió de nuevo, tocándole con torpe cariño la mano.  
\_ ¡Loca! Te digo que no me acuerdo de nada.  
Y se levantó a proseguir su tarea. Su mujer, con la cara entre las manos, lo siguió con la vista.  
\_ Y no me dice más que eso... – murmuró. [...] (QUIROGA, 2007, p.28)

María tenta voltar atrás no que disse, no entanto, a falta de uma reação mais enérgica do marido parece de alguma forma decepcioná-la; em qualquer situação ela parece se frustrar com as reações de Kassim.

Sobre este conto comentou Monegal: “[...] también en “El solitario” se ve la utilería de fin de siglo, movilizada para diseñar otra relación sado-masoquista de un hombre con una mujer dominadora; [...]” (1968, p. 175). María é denominadora enquanto consegue manter o marido submisso a seus caprichos, porém em dado momento do texto ele parece não ser mais capaz de satisfazer os desejos da esposa, levando-a a demonstrar toda sua frustração. De dominadora ela passará a dominada, primeiro no momento em que tenta desmentir a suposta traição depois no surpreendente e aterrorizante desfecho criado por Quiroga.

Durante toda a noite Kassim fica em seu atelier terminado um broche que diz ser para María e enquanto esta dorme:

El rostro de Kassim adquirió de pronto una dura inmovilidad, y suspendiendo un instante la joya a flor del seno desnudo, hundió, firme y perpendicular como un clavo, el alfiler entero en el corazón de su mujer.  
Hubo una brusca apertura de ojos, seguida de una lenta caída de párpados. Los dedos se arquearon, y nada más.  
La joya, sacudida por la convulsión del ganglio herido, tembló un instante desequilibrada. Kassim esperó un momento; y cuando el solitario quedó por fin perfectamente inmóvil, pudo entonces retirarse, cerrando tras de sí la puerta sin hacer ruido. (QUIROGA, 2007, p. 28-29)

Eis um clássico exemplo de um dos finais horripilantes concebidos por Horacio Quiroga. O plácido marido transforma-se em um frio assassino que adorna a mulher com a joia que ela tanto quis pela derradeira vez. A motivação de tal ato permite duas possibilidades, Kassim teria sido levado à exaustão pelas lamúrias e cobranças da esposa, ou a mais provável, um crime passional em que a desonra da traição foi paga com a morte.

Parece-nos também interessante trazer algumas vozes femininas presentes na última novela escrita por Horacio Quiroga, *Pasado Amor* (1929). A estória é contada por um narrador em terceira pessoa, onisciente, entretanto certas personagens femininas através do recurso do discurso direto expressam sua opinião sobre o comportamento feminino.

Logo no início do texto temos as mulheres mais velhas da família Iñiguez tecendo comentários acerca da esposa do norueguês Ekdal:

\_ Sí, y con una excelente mujercita... Yo creo que es tan sabia como él. Y un poco rara, ¿verdad, Marta?

\_ No poco, mucho – afirmó la joven. [...]

\_ Pero no dejarás de reconocer – objetó su hermana – que eso de montar a caballo como hombre es bastante raro. (QUIROGA, 1960, p. 262)

Percebemos neste excerto a oposição entre uma mulher que é representada em pé de igualdade ao marido e daquelas que vivem à mercê de um homem do qual dependem, no caso o filho, Salvador. As mulheres que vivem no campo estranham a maneira de vestir e os hábitos daquela que veio de um lugar diferente.

Em outro trecho temos o ponto de vista invertido, aquela que foi vista como estranha ou diferente diz o que pensa sobre a jovem Magdalena Iñiguez:

\_ Mientras rezan todos. ¿Sabe lo único que me disgusta en Magdalena, Morán? su fanatismo.

\_ No es fanática Magdalena.

\_ De Dios y de la Virgen, no; pero sí de su madre, de su familia, de su incultura tradicional. (QUIROGA, 1960, p. 283)

Na visão da europeia Inés a família era uma espécie de religião também e como tal aquela que nela crê lhe deve devoção e respeito e isto pesaria quando Magdalena tivesse que escolher entre sua família e o amor de Morán.

Acerca do tipo de educação que as mulheres recebiam, diz Inés:

\_ Y temo siempre; pero dénos ocasión, a ella y a mí, para la prueba. ¡Es tan oscura y peligrosa entre ustedes la educación de la mujer! [...] \_ No, la religión. Lo primero que se nota en las mujeres de ustedes es la abolición del sentimiento de la responsabilidad. Se la ha disuelto totalmente en la hipocresía [...] (QUIROGA, 1960, p. 285)

De acordo com Inés a religiosidade em si mesma também era um fator limitante para a mulher, era outro fator que cerceava seus desejos e ações.

Esses distintos matizes fizeram com que nos interessássemos em compreender melhor as personagens femininas de Horacio Quiroga. A partir deste primeiro olhar nos debruçaremos mais detalhadamente sobre estas nos capítulos seguintes.

Ao buscar embasamento teórico nos principais críticos da obra quiroguiana observamos que pouco se tratou das mulheres que habitam seus contos. Em seu livro *Horacio Quiroga – El escritor y el mito* (2007), Pablo Rocca fez análises e comentários sobre diversos

aspectos da obra de Quiroga, mas pouco disse a respeito destas personagens ou mesmo de sua diversidade. Pablo Rocca comenta:

Con frecuencia cayó en el clisé, en la defensa implícita de la moral pequeño-burguesa que parecía condenar y, siempre, vio a la mujer como un sujeto dependiente del hombre, quien sólo conquistaba su independencia en la medida en que se asemejaba al poder del otro sexo, [...] (2007, p. 84)

Como homem de seu tempo Quiroga em seus contos, muitas vezes, representou os valores que observava na sociedade em que estava inserido, não com a simples intenção de defendê-los, mas sim de mostra-los; e em outras tantas guiava seu leitor para que este os julgasse.

A dependência das personagens femininas citada por Rocca é dosada de maneiras diferentes, tem um peso maior nos contos urbanos no quais as jovens donzelas parecem estar sempre em busca de um bom matrimônio; nos da selva *misionera* muitas vezes a força das personagens se assemelha a dos personagens masculinos, uma vez que todos precisam trabalhar e lutar insistentemente com as forças da natureza.

Pretendemos olhar para além dos clichês narrativos<sup>4</sup> e compreender como as mulheres foram construídas por Horacio Quiroga. Em nossas análises buscamos entender como o autor retratou as jovens burguesas, dependentes primeiro da família e depois dos maridos; a descrição das mulheres habitantes da selva *misionera* que ao lado de seus maridos ora são vistas como empregadas, ora como companheiras, e até mesmo como objetos; as mulheres que buscam sua independência, ao menos financeira, na prostituição, e como estas se inserem seja na sociedade burguesa, seja nos bordéis portenhos ou nas selvas de Misiones.

Um dos comentários sobre as personagens femininas do autor uruguaio que encontramos no livro *El desterrado – Vida y obra de Horacio Quiroga* (1968), do crítico Emir Rodríguez Monegal é sobre María Arrizabalaga, personagem de “Una estación de amor” (1912), refere-se à mãe alcoviteira da jovem Lidia: “[...] Es el mejor personaje del cuento y gracias a ella, alcanza la situación una densidad dramática inesperada.[...]” (MONEGAL, 1968, p.33), e acerca de outro personagem do mesmo conto, Nébel, rapaz por quem Lidia se apaixonou, destaca: “[...] Pero donde el cuento revela sus grandes limitaciones es en el personaje del protagonista. [...] su Nébel resulta el personaje menos dramático de todos, el más desdibujado. [...]” (MONEGAL, 1968, p. 103). Sutilmente o crítico demonstra a

---

<sup>4</sup> Por clichês narrativos entendemos os previsíveis finais felizes românticos (como o de “Un idilio” [1909]) ou ainda a moça infeliz (“Lucila Stridberg” [1918] e “Una estación de amor” [1912]), presentes em contos quiroguianos que perpetuavam o gosto popular por tais histórias, mas que, desde nossa leitura, não nos parecem determinantes na obra quiroguiana.

relevância da personagem feminina, fato que contribuiu e ainda mais nos instigou a debruçar um olhar mais atento sobre a mulher.

Levando-se em consideração que a maneira como uma estória é contada é mais importante do que seu próprio enredo entendemos que para compreender melhor as diferentes características das temáticas narrativas desenvolvidas pelo autor uruguaio bem como à construção de suas personagens femininas seria necessário ater-nos também ao seu narrador. Para tanto buscamos hipóteses no texto *Las voces de la novela* (1985) do crítico Oscar Tacca, em que ele trata da voz narrativa, da relação de conhecimento entre o narrador e o personagem, dos tipos, de seus pontos de vista, etc.

Tacca levanta uma importante questão: “Porque, en gran medida, la revolución que en nuestro tiempo se produce en el arte y en la crítica de la novela, nace en el momento mismo en que el lector, a imagen y semejanza del que escucha una llamada telefónica, pregunta: ¿Quién habla?” (TACCA, 1985, p. 22), interessa-nos justamente entender quem fala, quem é nosso narrador e assim entender o universo narrativo que ele constrói e habita. Destacamos ainda: “[...] el personaje no nos es presentado directamente, sino a través de un narrador.” (TACCA, 1985, p.133), por isso a necessidade de melhor compreendê-lo, pois ele nos mostrará as mulheres presentes na obra quiroguiana.

Foi também de suma importância para nossa pesquisa o livro *El imperio de los sentimientos* (1985) da pesquisadora argentina Beatriz Sarlo no qual encontramos importantes conceitos acerca das revistas de variedades com especial destaque para seu conteúdo narrativo, bem como informações sobre questões sociais e culturais das primeiras décadas do século XX.

Para melhor contextualizar Horacio Quiroga em sua época e também pelo fato de suas personagens femininas serem o alvo principal de nossa pesquisa pensamos ser interessante trazer o olhar de autores contemporâneos a Quiroga sobre as mulheres da época. Buscamos estes olhares nas crônicas de Roberto Arlt e Alfonsina Storni.

Especificamente para a análise de nosso *corpus* principal também nos valeremos de textos da teoria psicanalítica. Como nos diz o pesquisador Jean Bellemin-Noel em seu livro *Psicanálise e Literatura* (1978):

Da mesma maneira que o psíquico não constituía uma espécie de bloco unitário com suas simples superposições e repartições de competências, a escritura das grandes obras não poderia ser assimilada à transmissão de uma mensagem dotada de um único sentido evidente. [...] Em suma, já que a literatura carrega nos seus flancos o não-consciente e já que a psicanálise traz uma teoria daquilo que escapa ao consciente, somos tentados a aproximá-las até confundí-las. [...] (1983 [1978], p.12-13)

Sigmund Freud (1856-1939), criador da psicanálise, fez a aproximação entre psicanálise e literatura; um clássico exemplo encontra-se em seu texto *O estranho* (1919), no qual interpreta o conto *O homem de areia* (1816) de E. T. A. Hoffmann. Parece-nos plausível buscar, na essência da psicanálise, apoio teórico para nossas análises, ainda que Quiroga deliberadamente antipatizasse com as teorias freudianas: “[...] También es sintomática la resistencia que despierta Freud en Quiroga. Ya en un artículo irónico de la misma época (*Bajo el terror de la grafología*, mayo 30, 1930) había deslizado alguna burla sobre la psicología profunda [...]” (MONEGAL, 1968, p. 248), nos parece possível fazer esta aproximação e trazer conceitos da teoria freudiana para explorar as personagens femininas desenvolvidas pelo autor uruguaio. Interessa-nos compreender como as personagens femininas de sua obra são construídas e articuladas nos textos aqui abordados, e, ainda, como podem ser pensadas à luz da teoria psicanalítica, que em nosso modo de ver, é mais uma produtiva forma de abordagem sobre a obra quiroguiana; no entanto esta não se trata de nossa questão principal, portanto será explorada apenas de modo introdutório.

## 1 OS MEIOS CULTURAIS

Parece-nos relevante entender a relação que Horacio Quiroga manteve com os meios culturais de sua época, notadamente as revistas de variedades e o cinema, para melhor perceber como esta influenciou sua escrita e o quanto contribuiu para a diversidade de gêneros e assuntos tratados pelo autor, bem como para suas temáticas narrativas e personagens; acreditamos que assim teremos também uma visão mais ampla do narrador quiroguiano.

Primeiramente apresentaremos um breve panorama das principais obras do autor uruguaio, em sua maioria compilações de parte de suas publicações em revistas e jornais, buscando evidenciar o alcance que sua obra obteve à época. Trataremos das revistas de variedades, de suas características, de seu público e da participação de Quiroga.

Buscamos nas crônicas de Roberto Arlt e Alfonsina Storni, autores contemporâneos do *rioplatense*, registros que trouxessem nuances da Buenos Aires das primeiras décadas do século XX, cidade em que Horacio Quiroga viveu e que constantemente ambientava ou inspirava seus contos e, mais especificamente de parte da população feminina que a povoava. Nos excertos das crônicas de Arlt e Storni temos a descrição das mulheres simples: jovens operárias, donas de casa, etc., mulheres que muito provavelmente compunham o principal público das revistas de variedades para as quais Quiroga escreveu. Buscamos assim trazer algo do ambiente que influenciou, direta ou indiretamente, a obra quiroguiana.

Por fim, sentimo-nos obrigados a tratar da relação do autor uruguaio com o cinema por ter sido uma de suas grandes paixões e influências, porque foi um dos primeiros a escrever crônicas sobre filmes e também porque soube absorver em seus contos as possibilidades narrativas trazidas pelo advento da sétima arte.

Em 1901 o *rioplatense* publicou seu primeiro livro *Los arrecifes de coral*, composto de poemas, prosas poéticas e relatos. Por tratar-se de obra inicial foi pouco explorado por parte da crítica. Em 1902 mudou-se para Buenos Aires e no ano seguinte junto ao amigo Leopoldo Lugones partiu em sua primeira expedição à selva *misionera*. Depois desta experiência o dândi literário deu lugar ao *homo faber*, aquele que é capaz de fabricar e construir com as próprias mãos. Horacio Quiroga voltou encantado com aquele novo universo tanto que em 1904 fixou residência em um campo perto de Resistencia, na região do Chaco, neste ano publicou seu segundo livro *El crimen del otro*.



Em 1908 escreveu sua primeira novela *Historia de un amor turbio*. Em 1917 temos *Cuentos de amor de locura y de muerte*, um de seus livros mais elogiados pela crítica: “La publicación de *Cuentos de amor de locura y de muerte* significa, objetivamente, el reconocimiento exterior de la estatura narrativa de Quiroga. Su éxito casi inmediato (un par de ediciones en menos de dos años) equivale a la consagración. [...]” (MONEGAL, 1968, p. 177-178). Em 1918 publicou *Cuentos de la selva (para los niños)*, coletânea voltada ao público infantil. Em 1920, *El salvaje* outro livro bem conceituado pela crítica; em 1921, *Anaconda*; em 1924, *El desierto*; em 1926 *Los desterrados*, todos livros de contos. Em 1929 escreveu *Pasado Amor* sua segunda e última novela. Em 1931 temos *Suelo Natal* e em 1935 *Mas allá*.

Em um artigo de 1928, intitulado “La profesión literária” o autor fez importantes reflexões acerca do ofício de escritor:

El arte de escribir, o, de otro modo, la capacidad de suscitar emociones artísticas por medio de la palabra escrita, lleva aparejada consigo la constitución de un mercado literario, cuyas cotizaciones están en razón directa del goce que proporcionan sus valores. Los diarios y revistas, y en menor grado el libro y el teatro, constituyen este mercado. (QUIROGA, 1996, p.1204)

No texto o autor tratou da profissão de escritor e de como, mesmo com algumas mudanças ocorridas ao longo dos anos, não era devidamente valorizada. O mercado editorial baseava-se mais em critérios mercadológicos que qualitativos para valorar seus autores e baseando-se em seu exemplo pessoal destacou o fato de que seria improvável que um escritor conseguisse sobreviver exclusivamente da pena.

Parece-nos digno de nota que entre as artes capazes de suscitar emoções o autor uruguaio tenha elencado as publicações de forma geral e o teatro, mas não o cinema. Pode-se pensar que para o autor o cinema talvez fosse um tipo de arte que surgiu a partir da literatura e do teatro, como percebemos na crônica “El cine nacional” também publicada em 1928, em que comentou justamente sobre a valorização dos autores dos argumentos dos filmes nos Estados Unidos em comparação com o que ocorria no cinema argentino a mesma época:

Siendo el filme norteamericano de ambiente un cuento o una novela en acción, se comprende que allá se haya recurrido preferentemente por asuntos a los cuentistas o novelistas especializados en tales relatos. Y siendo el filme francés un simple drama resuelto en una sucesión de escenas capitales, desglosadas del ambiente en que nacieron, se explica también que allá se haya solicitado de autores de teatro, el argumento de los filmes, ya en obras originales, que es lo menos común, ya de adaptaciones a la pantalla de célebres piezas de teatro. (QUIROGA, 1997, p. 202)

O autor uruguaio acreditava que os argumentos dos filmes argentinos deveriam ser solicitados a contistas, romancistas e dramaturgos, que seriam pessoas mais qualificadas a escrever boas histórias. Talvez por isso ele mesmo tenha escrito argumentos cinematográficos

a partir de sua obra. Na década de vinte escreveu uma espécie de roteiro de filme que se chamaria “La jangada” baseado em seus contos “Una bofetada” (1916) e “Los mensú” (1914); planejou ainda outro sobre um de seus contos de maior destaque “La gallina degollada” (1909), porém deste resta apenas uma página.

O ofício de escritor (tanto do contista como do cronista) foi amplamente desenvolvido nas revistas de variedades nas quais publicou os mais variados textos, tais publicações contribuíram não somente para a popularização de sua obra como também para seu amadurecimento como escritor.

O crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal em seu livro *El desterrado – Vida e Obra de Horacio Quiroga* (1968) destacou, entre vários outros aspectos, quão importante foi para Quiroga sua colaboração na revista *Caras y Caretas*, não só como veículo de propagação de seus textos bem como aprendizado do processo de escrita. O primeiro texto publicado por Quiroga na renomada revista foi “Europa y América” em 1905, texto no qual um padre europeu tentando resolver problemas pessoais das ovelhas de seu rebanho percebe as diferenças que irá encontrar no comportamento das pessoas dos distintos continentes. Assim diz o personagem Carlos ao padre:

Bueno, ahora hablo yo. Vea señor: aquí en América, sobre todo en mi casa, sobre todo yo, uno hace justamente aquello que tiene ganas de hacer, y nos parece siempre de la más mala educación dar consejos cuando no se nos pide, como el señor cura ha tenido el mal gusto de hacerlo. [...] (QUIROGA, 1996, p. 916)

O conto nunca foi compilado em livro e ainda que não seja um dos melhores exemplos da produção quiroguiana já traz muito de sua costumeira ironia bem como do olhar observador de seu narrador. Tratemos então das revistas de variedades.

### **1.1 As revistas de variedades**

Horacio Quiroga publicou seus contos e crônicas em revistas de variedades, publicações muito populares nas primeiras décadas do século 20 na Argentina e no Uruguai. Também chamadas de revistas semanais, ou ainda magazines, tais publicações tinham conteúdo diversificado: receitas, artigos sobre moda, publicidade de produtos para o lar, produtos de beleza, e claro, espaço reservado à literatura. Assim acreditamos ser relevante traçar aqui seu breve perfil.

O autor uruguaio colaborou em diversas publicações tais como: *Atlántida*, *Fray Mocho*, *Plus Ultra*, *Mundo Argentino*, *El Hogar*, *El Gladiador* e, em especial, *Caras y Caretas*. Como destacou o crítico Emir Rodríguez Monegal:

Su colaboración allí se inicia en noviembre 18, 1905, con un artículo titulado “Europa y América”. [...] Pero colaborar en Caras y Caretas significa algo muy distinto: El Gladiador pagaba poco y tenía escasa circulación; Caras y Caretas es la primera revista en su género y lo pone en contacto con un público acostumbrado a las primicias de la literatura hispanoamericana. (MONEGAL, 1968, p. 108)

Ter seus textos publicados nesta revista trouxe um grande aprendizado a Quiroga e muito contribuiu para o desenvolvimento de sua escrita bem como para a popularização de seus textos:

Allí aprende la lección de la síntesis eficaz. [...] Pardo lo obligó a escribir en la forma más apretada posible. Una página de la revista era todo que le consentía. Allí debía caber el cuento entero con su ilustración (generalmente concebida y ejecutada en el más elaborado estilo Art Nouveau). Quiroga protestaba pero aprendía a su costa la eficacia del estilo telegráfico, el valor de cada palabra, la estrategia de los adjetivos, el impacto de toda imagen concreta. (MONEGAL, 1968, p.108)<sup>5</sup>

O pouco espaço de que dispunha para os textos contribuiu para o estilo conciso e direto tão caro a Quiroga.

A respeito do público majoritário destas publicações que era formado principalmente por mulheres, comentou Pablo Rocca:

Algo entrado el siglo XX la afición femenina de las ciudades del Plata era el más fuerte grupo de lectores. Mujeres maduras y jóvenes de clase media urbana, en diversos matices que, encerradas en su hogar, tenían algún tiempo (bastante, si eran jóvenes y solteras) para invertir en la lectura, para pensar en amores ideales algo improbables por la vigilancia y el castigo que imponía la moral dominante. (2007, p.81)

Além de seu diversificado conteúdo a literatura apresentada pelas revistas de variedades era uma das principais alternativas de entretenimento para as jovens da época, muito pelo fato de poderem ser adquiridas em diversos pontos de venda e a um baixo preço. São precisamente as descrições de mulheres como estas que iremos encontrar nas crônicas de Roberto Arlt e Alfonsina Storni, assim poderemos ter uma ideia de como era sua vida cotidiana e da importância que a literatura tinha para elas.

Rocca ainda complementou: “Quiroga percibió exactamente eso: que el triunfo de la lectura “extensiva” se trezaba en las mujeres que habían adquirido ese don con las autoexpectativas en conflicto con los rígidos patrones morales impuestos por las instituciones (familia, matrimonio, Estado).” (2007, p. 82). As leitoras buscavam encontrar na literatura os

---

<sup>5</sup> Neste excerto temos o sobrenome Pardo, referência a Luis Pardo secretário de redação da revista *Caras y Caretas*.

desejos, sonhos e amores que, muitas vezes, não lhes eram permitidos viver por terem que respeitar as normas e padrões morais impostos pela sociedade.

Estas publicações tiveram seu auge entre 1917 e 1925, segundo a pesquisadora Beatriz Sarlo em seu livro *El imperio de los sentimientos* (2004): “[...] Eran efectivamente literatura de barrio y también literatura predominantemente para mujeres o adolescentes y jóvenes de sectores medios y populares. [...]” (2004 [1985], p.20). Ainda que a descrição possa parecer pejorativa a autora buscou comprovar justamente que se tais publicações tinham tamanho sucesso de público deveriam ter seu mérito reconhecido por isso:

[...] Estas narraciones existieron y fueron leídas porque habían resultado de un proceso (posiblemente más fácil que arduo) de escritura. Podían entonces ser consideradas con algunos de los instrumentos que la crítica y la historia literaria aplican a los productos de la cultura alta. En una palabra: quise tratarlas *como literatura* y no como el soporte material de las ensoñaciones románticas o perversas de sus lectores pretéritos. [...] (SARLO, 2004 [1985], p. 21)

Sobre a literariedade das obras publicadas nas revistas a autora concluiu:

Extraían recursos del gran fondo común de la literatura aceptable, esparciendo marcas estéticas que calificaban, al mismo tiempo, al texto y a la actividad de escribirlo o leerlo. Estas marcas avisaban al público: soy literatura, lo que usted haga conmigo es una actividad digna y, quizás, instructiva. (SARLO, 2004[1985] p. 221)

Ainda que muitas das narrativas publicadas nas revistas de variedades por diversos autores fossem, muitas vezes, qualificadas como um gênero literário menor a autora quis analisá-las como obras literárias.

De acordo com Beatriz Sarlo os temas que comumente estavam representados nas narrativas publicadas nas revistas de variedades tratavam de: filhos ilegítimos, uniões duplas e triplas, homens que possuíam mais de uma família, entre outros. Temas estes que eram facilmente identificados em situações da vida real, tanto que em 1902 o deputado Carlos Olivera discursou em prol da aprovação da lei do divórcio na Argentina lendo algumas das inúmeras cartas que havia recebido de pessoas que viviam em desacordo às exigências sociais; vemos abaixo trecho das cartas lidas na ocasião:

Yo misma, joven de veinte años, soy una víctima de las exigencias sociales, no muy bien regularizada. Soy hija de padres modestos [...] no sé por qué causa, mi padre abandonó en Italia a mi madre [...] y se estableció en Buenos Aires, haciendo vida marital con una mujer. Mi madre [...] vino a buscarlo y fue rechazada. En la mayor miseria, vióse obligada a vivir con un amante también separado de la señora por haberle dado un hijo adulterino. [...] (SARLO, 2004 [1985], p. 135)

Os depoimentos enviados ao deputado demonstram que havia uma espécie de lei moral que deveria ser respeitada pela sociedade, embora esta suposta lei fosse muitas vezes burlada. A lei que permitiria o divórcio não foi aprovada nesta ocasião. A sociedade portenha

parecia equilibrar-se entre a moral estabelecida, aquilo que era correto no âmbito das convenções sociais, e uma espécie de realidade paralela, aquilo que realmente acontecia.

As narrativas publicadas nestas revistas incorporavam o tema amoroso, o erotismo foi também abordado pelos autores de diferentes formas, mas sempre de maneira escamoteada, de acordo com os padrões estéticos da época: “[...] el erotismo del lenguaje de las miradas, de los roces, de las caricias furtivas, de los besos robados que anticipan y potencian el placer de la entrega. [...]” (SARLO, 2004 [1985], p. 25).

Vários contos de Quiroga respeitam estes padrões estéticos, o erotismo é sempre disfarçado, limitando-se a um roçar de saias, como no conto “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” de 1919: “Y he aquí cómo hice el primer viaje en automóvil con Dorothy Phillips, y como he sentido también por vez primera el roce de su falda - ¡y nada más!” (QUIROGA, 1996, p. 450). De um modo geral a sexualidade das personagens femininas da obra de Horacio Quiroga, em especial as que identificamos em nosso *corpus*, é escamoteada, dada a ver sempre nas entrelinhas.

Quando dirigiu a coleção *El cuento ilustrado* (1918-1920) Quiroga buscou certo controle sobre os temas a serem tratados, respeitando os padrões estéticos da época, como podemos inferir por este trecho de uma convocatória para um concurso literário promovido pela coleção: “El asunto será de tema libre, serio o festivo a voluntad de los autores, excluyendo las cuestiones políticas, religiosas o que ofendan la moral y las buenas costumbres” (SALAVERRI, apud ROCCA, 2007).

Em suas primeiras contribuições para publicações da cidade uruguaia de Salto onde nasceu, Quiroga escreveu o texto *Convencionalismos* que foi publicado em 1898 na *Revista Social* em que justamente criticava certos moralismos da sociedade da época:

¿Quién para mentes en una pareja que baila con los cuerpos nerviosamente enlazados?  
Nadie.  
¿Quién fija la atención en el abrazo de dos novios que hace tempo no se ven?  
Aquí viene lo cómico.  
Los que absuelven a los primeros, condenan a los segundos.  
¿Por qué?  
Por la moralidad.  
¿Y qué es la moralidad?  
Es la afirmación a lo que se juzga conveniente, es la réplica a una necesidad síquica.  
[...] ¿Y de qué proviene esa necesidad?  
De un convencionalismo que dice: abracémonos en buena hora cuando la sociedad lo juzga bien y no cuando lo pide el alma. (QUIROGA, 1973, p. 33)

Em suas primeiras publicações Quiroga parecia não compactuar com certos convencionalismos da sociedade de sua época. No entanto, diante da necessidade de adequar

suas estórias ao gosto popular buscava obedecer aos padrões estéticos e morais então vigentes. Como destacou Monegal:

Pronto descubre las exigencias precisas de un mercado literario completamente distinto. La actitud del artista que escribe sólo lo que le gusta y cómo le gusta, cede poco a poco a la del escritor profesional que debe tener en cuenta ante todo el público al que se dirige y para el que escribe. (MONEGAL, 1968, p. 108)

Para inserir-se no mercado editorial Quiroga precisou ater-se ao gosto do público e conseguiu isso sem precisar manter-se dentro de um único estilo, pode navegar entre o folhetim e o terror, entre o fantástico e as histórias românticas, entre outras possibilidades; soube como contar as estórias que mais agradariam.

Pablo Rocca ressaltou:

Partiendo desde la imagen que se desprende de estas ficciones, se ha atendido sobre todo a los códigos morales, indumentarios y físicos, que emergen de esas páginas. Por lo demás, recorriendo esa revista, las mujeres podían leer los textos de Quiroga en vecindad con las otras ofertas, y el propio autor las leía para elaborar sus perspectivas sobre esa lectora posible. (ROCCA, 2007, p.91)

Além da literatura as revistas também tratavam de moda, dietas, comportamento, entre outros temas que interessavam as mulheres e também ao autor que buscava ali detalhes para compor sua obra, especialmente quando se encontrava distante de Buenos Aires.

As mulheres constituíam o público principal das revistas de variedades e parece-nos apropriado entender como estas foram retratadas nas primeiras décadas do século XX, como foram descritas aquelas que eram, possivelmente, as leitoras de Quiroga, aquelas que viam na literatura o alento da vida cotidiana. Buscaremos este olhar sobre as mulheres em textos da época, nas crônicas de Roberto Arlt e Alfonsina Storni justamente por serem contemporâneos do autor uruguaio.

### **1.1.2 Olhares sobre as mulheres**

Ainda inseridos nos meios culturais populares da Argentina das duas primeiras décadas do século XX pensamos ser pertinente contextualizar como era vista a mulher da sociedade da época e para isso buscamos referências em crônicas de autores contemporâneos a Horacio Quiroga como Roberto Arlt e Alfonsina Storni. Interessa-nos entender através de outros olhares como as mulheres da época eram descritas, não apenas para tentar aproximá-las às mulheres do universo quiroguiano, mas pelo fato do público feminino ser o principal consumidor da literatura veiculada pelas revistas de variedades.

O escritor argentino Fabián Casas no texto introdutório ao romance *Los siete locos* de Roberto Arlt comentou: “Ya lo dijimos, ya se dijo, Arlt toma géneros menores (los manuales técnicos de divulgación científica, el folletín, el melodrama, la crónica policial, etc) y soldándolos en la alta noche, los convierte en gran literatura. Arlt era absolutamente consciente de lo que hacía. [...]” (CASAS, 2014, p. 13). Por isso suas crônicas que descrevem a vida cotidiana da capital portenha merecem destaque na literatura argentina. Tratou da vida dos imigrantes, das famílias simples, dos operários, da camada mais humilde de pessoas (e por que não dizer personagens) que povoaram a Buenos Aires das primeiras décadas do século XX.

Entre as principais obras de Roberto Arlt destacamos os romances *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931), *El amor brujo* (1932). Publicou também livros de contos como *El jorobadito* (1933), dentre outros, além de peças de teatro e suas notáveis *Aguafuertes* compiladas pela primeira vez em 1933. Em suas *Aguafuertes porteñas* Arlt, de forma irônica e incisiva, tratou de vários aspectos da sociedade portenha das décadas de 20 e 30, inclusive das mulheres, dos namoros vigiados e dos pensamentos puritanos da época.

Arlt retratou mulheres de vida humilde, em geral trabalhadoras que transitavam pelas ruas, descritas em seu ir e vir da casa ao trabalho. Em uma de suas *aguafuertes* “Soliloquio del solterón” escreveu:

Más me gustan todavía las mujeres que no se pintan. Las que se lavan la cara, y con el cabello húmedo, salen a la calle, causando una sensación de limpieza interior y exterior que haría que uno, sin escrúpulos de ninguna clase, les besara encantado los pies. (ARLT, 1976, p. 23-24)

temos a mulher simples, desprovida de vaidade encarando a rotina do dia a dia. Em “La muchacha del atado”: “Flacas, angustiosas, sufridas. El polvo de arroz no alcanza a cubrir la garganta donde se marcan los tendones; y todas caminan con el cuerpo inclinado a un costado: la costumbre de llevar el atado siempre del brazo opuesto. (ARLT, 1976, p.47). Nos excertos vemos a vaidade manifestada de forma simples, a maquiagem, no caso o pó, pela quantidade usada mal cumpre sua função de disfarçar defeitos.

Arlt escreveu sobre mulheres muito diferentes das que encontramos nos textos quiroguianos se pensamos nas personagens dos contos urbanos, sempre arrumadas e bem maquiadas e que não tem outro ofício que não seja frequentar a sociedade enquanto esperam um bom matrimônio; bem como as atrizes dos textos de temática cinematográfica, sempre muito bonitas e enfeitadas. As mulheres que habitam as crônicas de Arlt e que também habitavam as ruas de Buenos Aires estão mais próximas das mulheres representadas nos

contos de selva de Quiroga, que não tinham recursos nem necessidade de estar bem vestidas, pois seu trabalho ajudando os maridos nas plantações ou nas vendas não requeria vaidade e mesmo naquelas que se permitiam alguma vaidade, como veremos adiante a respeito das prostitutas misioneras, esta se dá de forma desajeitada.

Arlt também se ocupou das vivências familiares, por exemplo de como as famílias buscavam casamentos para suas filhas em “Persianas metálicas y chapas de doctor”:

Ahora, si alguien me pregunta en qué consiste un hogar bien constituido, de acuerdo a un criterio estrictamente burgués [...] diré que el hogar bien constituido sería aquel donde la selección de giles [...] se hace con un perfecto criterio científico. Este criterio científico impide, por ejemplo, que una chica tenga familia antes de casarse, ni que se escape con un magnífico pelafustán. (ARLT, 1976, p. 113)

A preocupação com a honra das jovens e com os bons costumes determinava que as mulheres devessem casar e, mais que isto, deveriam constituir um lar, uma família, portanto não poderiam envolver-se com qualquer um. Isto era comum tanto para as jovens de família burguesa, retratadas na obra quiroguiana, como para as jovens humildes e operárias pobres que encontramos na obra de Arlt.

Para que as jovens não tivessem excessiva intimidade com os namorados antes do matrimônio convinha manter certa vigilância sobre o casal, como vemos em “El hermanito coimero”:

Noviazgo que se interrumpe bruscamente, pone sobre aviso a todas las madres; y la vigilancia de que eran objeto los novios, vuelve a recrudecer en estas advertencias que la madre le hace al hermanito coimero: \_ Vos quedate en el zaguán, y no te muevas de allí. Si no te voy a arreglar a vos... [...] “Término medio – me contaba una vez un fulano – cada minuto que quedaba a solas con mi novia, me costaba trece centavos y dos quintos. Cierto es que yo les sacaba el jugo, pero el maldito hermano era imposible. Iba y venía. (ARLT, 1976, p.133-134)

Arlt recriou em palavras todo o ambiente das famílias simples: a mãe zelosa que incumbe ao caçula para que vigie o namoro da irmã e, de forma mais abrangente, a honra da família, sob pena de que se algo indesejado acontecesse ele receberia a punição. Citou também a suposta lembrança que alguém lhe teria dito, explicando assim os meios pelos quais os jovens apaixonados usavam para tentar burlar a severa vigilância familiar.

Em alguns contos urbanos de Horacio Quiroga a atenção das mães sobre o recato dos namoros das filhas, neste caso moças burguesas, também está representado; as próprias senhoras vigiavam o casal que se encontrava sempre em locais de espetáculos públicos ou nas salas das casas das jovens, como veremos adiante no conto “Un idilio” (1909).

Alfonsina Storni nas crônicas que publicou no semanário *La Nota* e no jornal *La Nación* na década de 20 também descreveu diversos aspectos da vida das mulheres portenhas. A pesquisadora Tania Diz em seu estudo preliminar que integra a coletânea de crônicas de



Alfonsina Storni, *Escritos Imágenes de género* (2014), ressaltou sobre a diversidade da escrita de Storni: “A la vez, en sendas columnas, Storni escribió, por un lado, textos que parodian la escritura de la domesticidad y, por otro, relatos que nada tienen que ver con el género discursivo em cuestión. [...]” (DIZ, 2014, p. XII). Alfonsina Storni tratou principalmente das operárias, empregadas, professoras, feministas, das jovens humildes, dos diferentes matizes das mulheres portenhas de situação humilde, as vezes como narradora, comentando um fato ou questão, as vezes criando personagens para dizer o que observava na sociedade a sua volta.

Publicou seu primeiro livro de poemas em 1916, *La inquietud del rosal*; em 1925 publicou *Ocre* um de seus livros mais importantes. Em 1927 publicou *El amo del mundo: comedia en tres actos*, entre outros.

Destacamos que segundo Tania Diz:

Ahora bien, es importante no perder de vista que en aquél entonces, la mujer, como sujeto, no tenía derechos ni civiles (se obtienen en 1926), ni sociales y, menos aún, políticos. **Esto significaba que, básicamente, era considerada como un menor de edad y, entonces, la vida pública le estaba vedada.** (p. XII–XIII, grifo nosso)

Fato que explica a razão da literatura e das revistas de variedades serem uma importante alternativa de entretenimento. O fato das mulheres terem se tornado ávidas leitoras é destacado na crônica “La perfecta dactilógrafa” (1920): “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.” (STORNI, 2014, p. 198).

Na crônica “Tipos femeninos callejeros” Storni descreve as moças da época:

Suele tener alrededor de quince años; [...] Pues bien, las bases, o pies, como queráis decir, están calzados con un elegante zapato color marrón, de alto taco, con frecuencia ligeramente torcido, lo que la obliga a caminar con un poco menos de seguridad de lo que ella desearía. [...] Aguzad el análisis: esos zapatos son de señora, esos cabellos de niña, ese busto, el mismo de una señorita casadera, esa pollera es corta y entallada, su sonrisa, un poco artificiosa, norteamericana, su sombrerito, parisien, su desenfado criollo; 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. (2014, p. 102 - 103)

A escritora utilizou-se da ironia para descrever os hábitos e os excessos das jovens em vestirem-se com todas as influências da época, se demonstra também a vaidade desajeitada, com muitos enfeites e pouca personalidade. Destacou a influência do cinema e dos romances *cursi* e como tudo se articulava para compor aquela jovem que com tantas referências não faz transparecer a própria personalidade.

Horacio Quiroga tratou das jovens casadouras, de seus modos de vestir e de se comportarem; buscava revelar o universo no qual se inseriam e os seus valores, como por exemplo a necessidade de conseguir um bom casamento, de manterem-se puras e castas, e das

aparências sociais mantidas a qualquer preço, deste último verificamos um exemplo em um dos contos do autor. No conto “Un idilio” (1909), temos a senhora Saavedra, mãe de Sofia, a jovem casadoura, preocupada em manter as aparências frente ao comportamento inadequado da filha:

Pero la señora de Saavedra, cuyos ojos persistían en observar hondamente a su hija, hallaba por fin excesivo aquel *flirt*. **Que Chicha gustara de Nicholson, muy bien, porque su hija era demasiado distinguida para adorar ciega y exclusivamente a su marido. Pero que se interesara en ese amorío hasta cambiar de color, eso podía comprometerla demasiado ante los demás,** y sobre todo, demasiado pronto... [...] (QUIROGA, 1996, p. 355, grifo nosso)

No conto Sofia casa-se por procuração com Nicholson, amigo do pretenso marido. A mãe da jovem não se incomoda que a filha nutra sentimentos por outro homem além do marido legítimo, mas teme que outras pessoas também possam vir a notar o fato. Trata-se, portanto de uma situação em que as aparências sociais vem primeiro, antes mesmo da felicidade da filha. O desfecho da trama também se dá de forma a manter a moral e os bons costumes (além do final feliz) a salvo, o marido por direito falece na viagem permitindo que os jovens pudessem viver o seu amor.

Roberto Arlt e Alfonsina Storni em suas crônicas descreveram as mulheres de famílias humildes que habitavam Buenos Aires, possivelmente suas potencias leitoras, que provavelmente liam também as revistas de variedades em que Horacio Quiroga publicou textos que retratavam um mundo distante da realidade delas. Parece-nos relevante trazer um pouco da época em que Quiroga escrevia, trazer algo das mulheres que compunham parte considerável de seu público através do olhar de outros autores para pensarmos de onde e para quem escrevia.

Nos textos quiroguianos as leitoras encontravam contos folhetinescos com jovens casais apaixonados; contos da selva *misionera* em que um universo diferente era-lhes mostrado. Para as mulheres de origem simples a literatura proporcionada pelas revistas de variedades era umas das poucas alternativas de entretenimento até o surgimento do cinema.

## 1.2 O cinema

Desde 1910 quando publicou o conto “El retrato” na revista argentina *Caras y Caretas* Horacio Quiroga explorou as possibilidades narrativas a partir das tecnologias de captação de imagem. Com o advento do cinema passou não somente a escrever crônicas sobre os filmes e seus atores e atrizes bem como a ambientar alguns de seus contos ora nas salas de cinema ora nos bastidores da indústria cinematográfica.

Publicou crônicas sobre cinema entre 1918 a 1931, opinava sobre os filmes, as estrelas e os astros de Hollywood e também sobre a produção de filmes na Europa e na Argentina. Temos aqui um exemplo extraído da crônica *Mae Marsh – William Hart* publicada na revista *Caras y Caretas* em 1919:

Mae Marsh y William Hart han hecho lo humanamente posible para salvar sus respectivas cintas; pero la inutilidad del empeño pone una vez más de relieve esta verdad absoluta: de un buen drama siempre queda algo, a pesar de la medianía de sus intérpretes; pero no hay estrella ni sol capaz de salvar un filme, si éste no tiene otro exclusivo objeto que lucir a tal o cual actor. (QUIROGA, 1997, p. 41)

Tratou da qualidade de interpretação dos atores e, sutilmente alfinetou a indústria cinematográfica que produzia filmes pautados (muita vezes) mais na fama dos seus protagonistas do que na qualidade mesma da produção. A qualidade dos atores, a naturalidade das interpretações e gestos, a estética realista dos cenários eram aspectos muito caros a Horacio Quiroga que acreditava que o filme deveria apresentar certo tom de verossimilhança e realidade ao público.

O autor uruguaio foi um dos primeiros a escrever sobre cinema na América do Sul. Escreveu suas crônicas de cinema refletindo sobre as questões que pautavam a estética da nova arte, que, justamente por ser nova ainda não dispunha de uma teoria estética pronta, necessitando que esta fosse discutida e assim estabelecida. Assim comentou Carlos Dámaso Martínez em seu estudo preliminar feito para o volume *Arte y lenguaje del cine* (1997), livro que abriga uma seleção das crônicas sobre cinema escritas por Quiroga:

En realidad, Quiroga, examina, analiza estas películas desde su experiencia de narrador. Sus convicciones estéticas de la literatura serán fundamentales para ir estableciendo ciertos parámetros interpretativos de la imagen en movimiento, pero no serán un corsé que lo impida comprender las especificidades del lenguaje cinematográfico. [...] Quiroga es de este modo uno de los primeros críticos de cine en el país y va realizando su aprendizaje en la experiencia de escribir cada artículo. Su escritura es esencialmente periodística, clara, concisa, irónica y muchas veces apela a la ficción para desarrollar una idea o cuando resume los argumentos de un filme. (1997, p. 19)

Quiroga trouxe de sua experiência literária muitas contribuições para a produção de suas crônicas sem perder de vista as diferenças estéticas entre cinema e literatura. O olhar do cronista trata da performance dos atores e da direção dos filmes, também traz ao público informações sobre a vida pessoal dos atores, sempre da maneira concisa e direta que a prática da escrita para as revistas lhe rendeu, sem perder suas características pessoais de escritor. Martínez destaca a ironia presente nas crônicas, recurso este que é característica predominante do narrador dos contos quiroguianos.

As descrições que o cronista *rioplatense* fez das atrizes do cinema americano em suas crônicas trazem também muito da voz do narrador que encontramos em seus contos.

Tratavam de suas performances artísticas, de sua beleza e de traços de caráter, como percebemos no trecho seguinte da nota “La impulsiva publicada” em 1920 na revista *Caras y Caretas*:

La protagonista de esta cinta – Ethel Clayton – es realmente artista cuando interpreta a mujeres que reprochan, contestan u odian violentamente. Tal es el aspecto agudo de su psiquis, y tal su físico, podríamos agregar, ya que sus ojos – sus pestañas mismas – sólo adquieren real carácter en las situaciones apuntadas. La comedia sienta mal a esta actriz; no obstante, la gracia de su cuerpo constituye un singular deleite. (QUIROGA, 1996, pp. 119 – 120)

O autor não apenas fazia seus comentários acerca do desempenho artístico da atriz como também o relacionava diretamente à sua constituição física. Acreditava que ela se saía melhor em papéis de mais dramaticidade do que em comédias e agregou um comentário sobre sua beleza física, elogiando-a. Assim também fazem os narradores de seus contos, pois, descrevem aspectos físicos e psicológicos das personagens femininas e pontualmente fazem comentários insinuantes sobre algum aspecto físico ou do caráter das mesmas.

O olhar do cronista Horacio Quiroga não se pautava apenas nos fatos relativos aos filmes buscava também o constante diálogo com o público e com o material que circulava nas revistas de variedades que com o advento do cinema passaram a inserir material sobre a sétima arte em suas páginas. Surgiram revistas especializadas no universo cinematográfico que, entre outros assuntos, tratavam de:

sinopses, de comentários críticos, que informam (e formam) esse público com respeito a certas polêmicas estéticas. Junto com tais publicações já estão circulando, misturadas ou em veículos independentes, as consabidas colunas dedicadas a bisbilhotar a vida privada, hábitos e caprichos das estrelas da hora (aí possuem seu santuário as fotografias de divas e de galãs). (GÁRATE, 2007, p.2)

Assim as revistas estimulavam o público que via os filmes. As publicações fomentavam o *star system*<sup>6</sup>, que levava ao público que assistia as produções notadamente norte-americanas a colecionar fotos de astros e estrelas, a querer vestir-se como eles, a consumir produtos dos quais estes faziam propaganda etc. Recordamos o crítico Edgar Morin:

A estrela publicitária não é apenas um anjo da guarda que nos garante a excelência de um produto. Ela convida eficazmente a adotar os *seus* cigarros, a *sua* pasta de dentes, o *seu* batom, o *seu* barbeador favorito, ou seja, a identificarmo-nos parcialmente com ela. Faz com que se vendam combinações, sabonetes, geladeiras, bilhetes de loteria, romances – os quais impregna com sua virtude. É um pouco da alma e do corpo da estrela que o comprador irá apropriar para si, consumir e integrar em sua personalidade. (MORIN, 1989, p. 98)

---

<sup>6</sup> Segundo definição do pesquisador Antonio Costa: “o estrelismo como peculiar instrumento de promoção do produto cinematográfico, [...]” (2003, p. 66).

Usar o mesmo produto que a atriz favorita supostamente usava era um pouco como estar próximo a ela, ser como ela. O público era motivado a comprar os produtos anunciados por astros e estrelas também pela confiança que agregavam aos mesmos. Edgar Morin ressaltou ainda: “Em 1919, o conteúdo, a direção e a publicidade dos filmes gravitam ao redor da estrela. O *star system* é, desde então, o coração da indústria cinematográfica.” (MORIN, 1989, p. 8). Fomentando-se o *star system* fomentava-se diretamente o sucesso das produções cinematográficas.

Quiroga esteve atento a esta questão e à sua maneira também contribuiu com o *star-system* em suas crônicas trazendo uma visão romantizada das estrelas de cinema, pois sabia da importância que elas tinham para o público. Em *Caras y Caretas* publicou notas curtas nas quais também comentava sobre a vida pessoal dos atores e atrizes: “La vida de un actor fuera de los estudios es tan interesante como su actuación misma en la pantalla [...]” (QUIROGA, 1997, p. 130); tratou dos divórcios, dos problemas dos atores em ter sucesso na carreira entre outros temas que sabia serem de grande interesse popular.

A influência do cinema na obra do autor uruguaio é clara e soube incorporar em vários de seus contos muitas das inovações trazidas pela nova arte; assim escreveu: “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919), “El espectro” (1921), “El Vampiro” (1927) e “El puritano” (1926). Tratou do fato social das pessoas irem às salas de cinema, da admiração gerada por atores e atrizes, do encantamento que a projeção das imagens em movimento causava e até mesmo dos bastidores da indústria cinematográfica.

É possível afirmar que há uma continuidade discursiva entre as crônicas e os contos que tinham como mote ou inspiração o cinema. De acordo com a pesquisadora Laura Utrera estes contos:

[...] sientan su antecedente en las *Notas sobre cine*, estableciéndose, de este modo, cierta idea de *continuum* por medio de la cual se elabora una continuidad entre los argumentos de las notas y las ficciones y entre las escenas filmadas que Quiroga ve en las proyecciones y la realidad ‘posible’ o acontecida. (UTRERA, 2010, p. 124)

A voz do narrador quiroguiano se faz presente em suas crônicas sobre cinema uma vez que em algumas delas mais do que dar opiniões sobre os filmes tratou da magia da sétima arte.

Sobre esta hipótese o crítico Carlos Dámaso Martínez afirma:

La segunda nota de *El Hogar* se titula “Aquella noche” y es casi una pieza de ficción, en la que se narra el fascinante encanto que las bellas mujeres del cine mudo de esa época provocan en los espectadores masculinos (y en Quiroga sin duda). Se introduce así una secuencia imaginaria que va a ser como un boceto de su cuento “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, uno de los primeros relatos donde aparece el cine tematizado. (1996, p.17)

Na crônica “Aquella noche” (1918) Quiroga propôs ao leitor explorar o universo onírico do cinema e imaginar como seria ir até Hollywood conhecer as estrelas de cinema e viver romances com elas:

[...] Y sueña así:

¿Qué cosa más fácil que hacerse enviar a Norte América por un diario, con el fin exclusivo de reportear a las estrellas del cine? [...]

Se va, pues, y busca a la Vernon, cuyos ojos son sin par en el mundo desde que éste existe [...] ¡Los ojos de la Vernon! **Por muchísimo menos puede uno volverse idiota, y por menos aún muchos se han casado.**

¿Casado con la Vernon? ...

“Aquella noche...” (QUIROGA, 1996, p. 175, grifo nosso)

O sonho da crônica parece ter sua continuidade no conto “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919) no qual o protagonista, Guillermo Grant, que é também o narrador, conta o sonho no qual vai até Hollywood conhecer a atriz Dorothy Phillips.

Ainda que o conto seja narrado em primeira pessoa podemos dizer que Grant possui onisciência sobre os fatos narrados, tem conhecimento maior deles que os outros personagens<sup>7</sup>, uma vez que narra seu próprio sonho. Vislumbramos a costumeira ironia que, muitas vezes, é marca registrada do narrador quiroguiano no trecho em que brinca com a ideia de que é preciso menos para casar do que para tornar-se idiota.

A estratégia com a qual Grant pretende conquistar Phillips é de passar-se por um rico editor de revistas:

[...] Guillermo Grant se construye como otro (como lo otro, lo sudamericano), se concibe otro diferente del que es, se crea una personalidad ficticia y desempeña un papel a que se atiene a pesar de su verdadera naturaleza, provocando una ficción de la ficción, ficción de su realidad. [...]” (UTRERA, 2010, p. 125)

Diante da atriz e justamente com a intenção de conquista-la é Grant quem representa um papel, que se passa por um homem rico, e assim, primeiro insinuando e depois abertamente declara seu amor a Dorothy.

Ficção e realidade misturam-se também quando Grant se declara a Dorothy dizendo-lhe que a conhece muito bem por conta de ter assistido aos filmes em que ela atuou:

\_ Usted tiene – proseguí –, por encima de todo, un profundo sentimiento de compasión. No hay para qué recordar; pero en los momentos de sus *films*, en que la persona a quien usted ama cree serle indiferente por no merecerla, y usted lo mira sin que él lo advierta, la mirada suya en esos momentos, y ese lento cabeceo suyo y el mohín de sus labios hinchados de ternura, todo esto no es posible que surja sino de una estimación muy honda por el hombre viril, y de un corazón que sabe hondamente lo que es amar. Nada más. (QUIROGA, 1996, p. 454-455)

---

<sup>7</sup> Seguindo conceito de Oscar Tacca.

Grant confunde o caráter das personagens interpretadas por Dorothy com o caráter real da atriz, acreditando que sua capacidade de interpretação estava diretamente relacionada aos seus sentimentos; prática muito comum entre o público de cinema das primeiras décadas do século XX: “A estrela não é apenas uma atriz. Suas personagens não são apenas personagens. As personagens do cinema contaminam as estrelas. Reciprocamente, a estrela contamina, ela própria, as suas personagens.” (MORIN, 1989, p. 24). O público tinha imensa dificuldade em separar a atriz de suas personagens, muitas vezes devido ao fato de as estrelas interpretarem o mesmo tipo de papel (a mocinha sofredora, por exemplo) em diversos filmes.

Depois da publicação do conto Quiroga passa a assinar várias de suas crônicas sob o pseudônimo de ‘El esposo de Dorothy Phillips’. Em uma publicação da revista *Caras y Caretas*, em 26 de junho de 1920, escreveu:

La circunstancia de ser Dorothy Phillips esposa del que escribe estas líneas, puede crear al cronista una situación embarazosa. Pero tratará de salvarla lo más humanamente posible, conforme a la imparcialidad que, a despecho de todo lazo familiar, se debe el cronista de esta sección.” (QUIROGA, 1997, p, 151)

Esta espécie de jogo entre ficção e realidade que fez em suas crônicas é uma das possibilidades narrativas exploradas, ele se faz personagem ao adentrar no universo cinematográfico habitado pelos astros de Hollywood.

Outro traço que une o cronista das notas e o narrador dos contos é a predileção quase obsessiva que têm pela descrição dos olhos femininos. Na crônica os olhos da atriz Brownie Vernon são destacados; no conto encontramos a descrição: “Brownie Vernon: Fuera de la Cooper, nadie ha abierto los ojos al sol con más hermosura en ellos.” (QUIROGA, 1996, p. 441). Páginas antes Grant comenta: “[...] Por mi parte, si yo fuera dictador decretaría la muerte de toda mujer que presumiera de hermosa, teniendo los ojos feos. [...]” (QUIROGA, 1996, p.436).

Sobre a relevância dos olhos e dos olhares nas narrativas comenta Beatriz Sarlo: “La mirada y los ojos son, entonces, centros dobles de expresión y comunicación, además de imanes del deseo erótico. Si el cuerpo femenino tiene siempre un núcleo erótico, que se va desplazando históricamente, estas narraciones fundan el principado de los ojos.” (2004 [1985], p.180). Em narrativas em que a sexualidade (e também a sensualidade) feminina é escamoteada encontramos poucas descrições do corpo da mulher. Os olhos tornam-se imãs do desejo erótico e através deles não se vê apenas a alma, mas também o corpo; neles se centram a beleza e a sensualidade. Sarlo ainda complementa: “El lenguaje de los ojos es también el más adecuado para la imaginación que desea; se puede hacer con los ojos lo que todavía no es lícito (y quizás no lo sea nunca) hacer con las manos [...]” (2004 [1985], p.186). Através de

seus olhos Grant poderia ver e imaginar o quanto quisesse o que os olhos das estrelas de cinema lhe sugeriam.

Nestes contos a questão da sexualidade das mulheres se dá de forma velada. O desejo sexual não aparece desvinculado do sentimento amoroso, a pureza dos sentimentos deve ser preservada, como percebemos neste pensamento de Guillermo Grant:

[...] Recuerdo muy bien haber dicho que de ella deseaba reservarlo todo para el matrimonio, desde su perfume habitual hasta el descote de sus zapatos. Pero ahora, enfrente de mí, inconmensurablemente divina por la evocación que había volcado la urna repleta de mis recuerdos, yo estaba inmóvil, devorándola con los ojos. (QUIROGA, 1996, p. 453)

O desejo sexual é retratado de forma platônica e visto somente sob a perspectiva do personagem masculino.

O autor havia se aventurado antes no universo dos contos fantásticos e o advento do cinema fez com que ele pudesse voltar a explorar este de outras formas; Carlos Dámaso Martínez destaca:

¿De qué modo – cabe preguntarse – se conecta lo cinematográfico con lo fantástico a partir de ese momento en la narrativa de Horacio Quiroga? La capacidad representativa de la imagen fílmica, una de las artes analógica por excelencia, como dice Barthes, subyuga sin duda a Quiroga. Y esa posibilidad de mostrar al mundo como “sucede en la vida” – ideal estético varias veces formulado por el narrador – es la que en sus relatos va a adquirir una dimensión fantástica. (MARTÍNEZ, 1996, p. 32)

A capacidade representativa da imagem fílmica e o movimento das imagens na tela atraíram o olhar de Quiroga novamente ao universo dos contos fantásticos, assim como anos antes a representatividade da imagem fotográfica havia feito.

Encontramos no conto “El vampiro” publicado na revista *Caras y Caretas* em 1925 um claro exemplo dessas possibilidades narrativas. O personagem Rosales cria um holograma de uma atriz de cinema que ganha vida própria. Além de voltar ao estilo de narrativa fantástica Quiroga paga tributo à influência que Edgar Allan Poe representou em sua escrita, como comprovamos:

\_ Estaba seguro. ¿Cree usted que esos rayos de proyección agitados por la vida de un hombre no llevan hasta la pantalla otra cosa que una helada ampliación eléctrica? [...] ¿Sabe usted lo que es la vida en una pintura, y en qué se diferencia un mal cuadro de otro? El retrato oval de Poe vivía, porque había sido pintado con “la vida misma”. ¿Cree usted que sólo puede haber un galvánico remedo de vida en el semblante de la mujer que despierta, levanta e incendia la sala entera? [...] (QUIROGA, 1996, p.721)

Inspirado pelo conto de Poe, Quiroga foi além e deu vida não a uma pintura, mas a representação de uma imagem fílmica. A atriz que nos filmes se movimenta e fala o faz também através de uma projeção, que possui personalidade própria é assim descrita: “No era



una mujer, era un fantasma; el espectro sonriente, escotado y traslúcido de una mujer.” (QUIROGA, 1996, p. 723). O cientista Rosales cria o espectro de uma mulher sedutora e apaixonada, que não entende os limites entre real e virtual.

Sobre estes contos o crítico Carlos Dámaso Martínez comenta: “[...] Quiroga vuelve en estos relatos al mundo ficcional de los filmes en un *mundo real*, coexistente y paralelo al mundo tangible. ¿Qué es lo real?, parece ser el dilema o el enigma principal en todos estos cuentos. [...]” (1996, p. 33). Nos contos que compõem o universo do cinema ficção, realidade e sonho se mesclam, narrador e personagens equilibram-se entre seus limites. Como ressalta Miriam Gárate:

Em maior ou menor grau, o Quiroga cinéfilo, o crítico, o teórico, comparecem nos vários contos de temática cinematográfica de sua autoria: *El Vampiro* (1927), *El puritano* (1926), *El espectro* (1921), *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (1919), cronologicamente, o primeiro da série; tipologicamente, o único que não pode ser adscrito ao modo fantástico ou ao estranho, (conforme a conhecida classificação de Todorov), mas ao registro irônico, visto que o sonho sonhado pelo protagonista/cinéfilo serve para por em evidência – e desnudar – estereótipos, artifícios, armadilhas: da tela, da vida, do tráfico incessante entre uma e outra. (2007-2008, p.3)

Os contos de cinema quiroguianos sempre mostram universos em paralelo, em “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919) temos o sonho de Grant e sua realidade de funcionário público, e também a vida das pessoas comuns e a vida emblemática das atrizes e dos atores de cinema. Em “El espectro” (1921) temos a vida e a morte divididas pela tela de cinema; em “El Puritano” novamente vida e morte se encontram, além de aspectos morais e imorais do modo de ser de astros e estrelas<sup>8</sup>; e em “El vampiro” (1927) o espectro da atriz que oscila entre a realidade e a ficção da projeção de raios que a levam a um universo onde ela deixa de ser real. A sempre um transitar por universos paralelos, onde Quiroga joga com ficção e realidade.

O escritor de contos fantásticos também encontra material para explorar a possibilidade de que a tela grande pudesse representar uma espécie de continuidade da vida, algo além do trabalho dos atores e diretores. Quiroga desenvolveu esta possibilidade inclusive nas críticas cinematográficas que escreveu, como percebemos em “Cine de ultratumba” que foi publicada na revista argentina *El Hogar*:

Y he aquí que Roberto Harron y Clarine Seymour, unidos en ese instante mismo por un beso de amor, están muertos. Ahora, mientras los vemos correr y destenillarse de risa, ha ya tiempo que murieron. [...] A través de la caja, de la tierra, del más allá del tenebroso misterio, los amantes se encuentran noche a noche, vívidos y flagrantes ante la electricidad. (QUIROGA, 1996, p. 311)

---

<sup>8</sup> Em “El Espectro” e em “El Puritano” a culpa também cria um divisor entre o que seria ou não aceito pelos padrões morais da sociedade acerca da traição conjugal.

Quiroga aventou a hipótese de que os atores vistos na tela de cinema ganhassem uma espécie de prolongamento de suas vidas, que uma vez ali representados os atores se eternizassem.

Novamente o tema trabalhado na crônica vai ecoar na ficção e no conto “El puritano” (1926) publicado originalmente no jornal argentino *La Nación* e recolhido no livro *Más allá* em 1935, é narrada a estória de atores de cinema que habitam, mesmo no *post mortem*, os bastidores dos estúdios de Hollywood, para assistir a projeção dos filmes nos quais participaram:

\_ No está... – dijo lentamente - . Hoy no ha venido...  
La proyección de la cinta continuaba; pero la actriz no parecía ya sufrir la pasión de sus personajes. Todo se había desvanecido en la nada inerte, dejando en compensación un sendero de lívida y tremenda angustia, que iba desde una butaca vacía a un diván espectral.  
Ni a la noche siguiente, ni a la otra, ni a las que sucedieron por un mes, Dougald Mac Namara volvió. (QUIROGA, 1996, p. 765)

No excerto acima temos a diva espectral que busca na plateia o seu amado por quem ela foi rejeitada, rejeição esta que a levou ao suicídio. Os nomes dos personagens são sempre americanos, geralmente fazendo referência a atores e atrizes como dos filmes que serviram de inspiração a Quiroga.

As personagens femininas nos contos de cinema são essencialmente divas, mulheres muito bonitas<sup>9</sup>, geralmente solteiras ou divorciadas e quase sempre voluntariosas e decididas. Em “Dorothy Phillips, mi esposa” (1919), a personagem que dá nome ao conto foi inspirada na homônima atriz de Hollywood; Guillermo Grant se apaixona por ela e assim a descreve: “El caso Phillips es más serio, porque esta mujer tiene una inteligencia tan grande como su corazón, y éste, casi tanto como sus ojos.” (QUIROGA, 1996, p. 441).

Dorothy é a mulher idealizada, portanto sem defeitos. Nem mesmo seu estado civil é um empecilho para o amor de Grant: “Elijo, pues, por esposa, a miss Dorothy Phillips. Es casada, pero no importa.” (QUIROGA, 1996, p.441). As atrizes de cinema são livres para casarem-se, divorciarem-se, e não se espera que sejam castas. O ato de divorciar-se era mais uma de suas qualidades: “\_ Entonces, miss de nuevo. Grant: si usted se casa, divórciese; no hay nada más seductor, a excepción de la propia mujer, después. [...]” (QUIROGA, 1996, p.448). A estrela é a mulher bela e sedutora e nenhum juízo de valor é feito sobre seu comportamento. O próprio texto nos explica tal fato: “[...] Y ello proviene de que Dios hizo el pudor del alma para los hombres y algunas mujeres, pero no para los actores.” (QUIROGA,

---

<sup>9</sup> De acordo com Edgar Morin: “De fato, muitas vezes a beleza não é uma característica secundária, mas essencial à estrela. O teatro não exige que os atores sejam belos. O *star system* quer belezas.” (MORIN, 1989, p. 27). Quiroga não ignorou este fato em seus contos, inclusive por ser ele mesmo grande admirador das belezas femininas estampadas na tela do cinema.

1996, p. 449). Inserida no universo narrativo do cinema a diva parece estar acima das regras sociais de comportamento que por exemplo, são impostas as jovens filhas da burguesia.

Tal hipótese foi endossada por Edgar Morin: “A estrela pode saltar de amor a amor, na condição de permanecer fiel ao grande encontro de amor coletivo nas salas de cinema. Seu casamento provoca as mais vivas simpatias, o divórcio uma simpatia ainda maior. [...]” (MORIN, 1989, p. 44 - 45). O star system se alimenta principalmente da vida pessoal das estrelas de cinema. Ao público interessava saber sobre os romances de seus astros desde que eles não fossem desamparados pela falta de seus ídolos na tela grande, o público só exigia que a estrela fosse fiel a ele mesmo: “A estrela sofre, se divorcia, é feliz, vive do e para o amor. Seus admiradores não sentem ciúmes de seus amantes, desde que estes não a afastem do cinema. Se o fazem, os fãs enganados e traídos amaldiçoam Rita Hayworth e Ingrid Bergman, que os abandonaram.” (MORIN, 1989, p. 44). O sucesso dos filmes dependia do sucesso das atrizes e o sucesso das atrizes dependia da apreciação de seus fãs.

As *star* obedeciam a uma sorte de regra de comportamento imposta pelo mercado cinematográfico como salientou Edgar Morin, a estrela: “[...] Antes de 1930, ignorava o casamento burguês e só se ligava a estrelas de mesma grandeza. [...]” (MORIN, 1989, p. 19), e complementou: “Antes de 1930, a estrela não podia engravidar; depois de 1930, pode ser mãe e mãe exemplar.” (MORIN, 1989, p. 20). As estrelas também precisavam representar papéis fora das telas, fato que não passou despercebido a Quiroga, pois as estrelas de seus contos de cinema que foram escritos antes de 1930 representam as divas como as mulheres fatais que se apaixonavam, casavam e divorciavam-se de acordo com sua vontade<sup>10</sup>, como eram vistas as atrizes de Hollywood.

Nos contos de cinema e também nas crônicas sobre o tema Quiroga descreve as atrizes como mulheres muito belas, as estrelas são perfeitas, são as mulheres idealizadas. Ressalta Grant em “Dorothy Phillips, mi esposa”: “[...] Pero cuando una hermosa estrella detiene y abre el paraíso de sus ojos, de toda la vasta sala, y la guerra europea, y el éter sideral, no queda nada más que el profundo edén de melancolía que desfallece en los ojos de Mirian Cooper.” (QUIROGA, 1996, p. 438); na crônica “Constancia Talmadge” (1922), Quiroga escreveu: “[...] El encanto de esta mujercita no requiere, felizmente, uniforme alguno para que los honrados hombres bailemos al son de su sonrisa. La pequeña Constancia no tiene en efecto otro uniforme que su sonrisa. Está, diremos, exclusivamente vestida de gracia. [...]”

---

<sup>10</sup> A exceção está no conto *El espectro*, em que Enid, hesita em ceder aos sentimentos de Guillermo Grant por crer que assim trairia a memória do falecido marido. É a única estrela quiroguiana que demonstra os pudores que o Grant de *Dorothy Phillips, mi esposa* acredita que elas não possuíam.

(QUIROGA, 1997, p. 225-226). Embora um dos diretores de Hollywood que habita “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” destaque que elas também tenham sua dose de humanidade: “\_ Porque las estrellas de día lucen poco. Tienen manchas y arrugas.” (QUIROGA, 1996, p.444).

O crítico Guillermo García defende a hipótese de que a influência do cinema na técnica narrativa quiroguiana pode ser encontrada também em contos da selva *misionera* que foram publicados a partir de 1919:

De los heterogéneos libros de Horacio Quiroga, destaca *Los desterrados* (1926), precisamente, por ser el único donde convergen en elevada proporción textos en los cuales las técnicas constructivas propias del relato fílmico adquieren un estatuto de procedimiento enteramente asumido. (GARCÍA, 2006, p.115)

García vai fazer referência, entre outros aspectos, ao que chamou de micro-histórias, as pequenas narrativas sobre cada personagem que participa (em maior ou menor proporção) do conto, que se cruzam e alternam ao longo das narrativas, e de como isto se aproxima das características das técnicas cinematográficas. Em seu texto “Horacio Quiroga, escritor de vanguardia” (2006) assim exemplificou sua hipótese:

Los tramos iniciales del cuento “Los desterrados” resultan altamente ilustrativos en cuanto a los fenómenos recién adelantados. Así, el primer párrafo obra de introducción a la totalidad de los relatos subsiguientes. Ahí se anticipan, de manera harto comprimida las historias de Juan Brown, Monsieur Rivet y el doctor Else, protagonistas de “Tacuara-Mansión” y “Los destiladores de naranja”, respectivamente. Está de más aclarar que el anticipo del destino de los dos últimos apenas iniciado el repertorio no sólo da por tierra con la noción de ‘efecto’, tan cara al cuento clásico, sino que también podría interpretarse como un original ejemplo de *flash forward* literario respecto de un material que en breve habrá de leerse. (p.118)

A viabilidade da hipótese pode ser verificada ao cotejarmos ao excerto do texto de García um trecho do conto por ele citado:

[...] Así Juan Brow, que habiendo ido por sólo unas horas a mirar las ruinas, se quedó 25 años allá; el doctor Else, a quién la destilación de naranjas llevó a confundir a su hija con una rata; el químico Rivet, que se extinguió como una lámpara, demasiado repleto de alcohol carburado; y tantos otros que, gracias al efecto, reaccionaron del modo más imprevisto.

En los tiempos heroicos del obraje y la yerba mate, el Alto Paraná sirvió de campo de acción a algunos tipos riquísimos de color, dos o tres de los cuales alcanzamos a conocer nosotros, treinta años después. (QUIROGA, 1996, p. 626)

O narrador exerce: “[...] el papel de mero testigo presencial de los hechos. [...]” (TACCA, 1985, p.65); aquele que conta os fatos não é nomeado ou identificado, percebemos que se trata de narração em primeira pessoa pelo uso da palavra ‘*nosotros*’, e por sua aproximação do cenário que descreve.

Tacca salienta: “El que cuenta (el que aporta *información* sobre la historia que se narra) es siempre el *narrador*. Su función es *informar*. No le está permitida falsedad, ni duda, ni interrogación en esa información. Solo varía (sólo le está concedida) la *cantidad* de

información. [...] (1985, p.67). Sobre a quantidade de informação que nosso narrador tem em relação aos demais personagens podemos dizer que possui conhecimento *equisciente*<sup>11</sup>, ou seja, sabe tanto quanto eles e deve sua onisciência sobre os fatos narrados por tratarem de acontecimentos passados, como se contasse os causos que povoam a imaginação dos habitantes da região.

Aquele que conta a história trata de forma sucinta dos *ex hombres* que conheceu, descreve os tipos que habitaram Misiones como que descrevendo um elenco que comporia as narrativas que o leitor encontra no livro homônimo ao conto e o faz através de pequenas cenas. Desenvolve uma espécie de *trailer* daquilo que está por vir, incluindo não só os tipos mais interessantes como também seus trágicos destinos que explorará nas narrativas seguintes.

Como destacou Edgar Morin:

Espectáculo plebeu em sua origem, o cinema se tinha apropriado dos temas do folhetim popular e do melodrama, nos quais se encontram em estado quase fantástico os arquétipos originais do imaginário: acasos providenciais, a magia do duplo (sósias, gêmeos) aventuras extraordinárias, conflitos edipianos envolvendo padrastos e madrastas, órfãos, segredo de nascimento, inocência ultrajada, morte-sacrifício do herói. O realismo, o psicologismo, o *happy end* e o humor revelam precisamente a transformação burguesa deste imaginário. (MORIN, 1989, p. 10-11)

O cinema revisitou os principais temas tratados pela literatura desde seus tempos mais remotos, revitalizando-os de certa forma. O público que buscava distrair-se do cotidiano nas páginas dos livros agora podia também frequentar as salas de cinema e vivenciar através da interpretação dos atores aquela sorte de universo onírico. Quiroga soube extrair da nova arte em desenvolvimento todo seu potencial, tanto em suas crônicas, nas quais debruçou-se com o intuito de pensar uma nova estética desde seu olhar literário, quanto em seus contos onde o cinema (como elemento central) e suas possibilidades narrativas foram exploradas de forma profícua.

O aprendizado que obtive em suas colaborações para as revistas de variedades certamente influenciou positivamente no processo de escrita de Horacio Quiroga; isto se refletiu não apenas na qualidade, mas muito na variedade de sua produção e fez com que fosse um escritor muito popular e que pudesse unir sua paixão pelo cinema ao seu ofício de escritor, fosse nas crônicas ou nos contos, mas principalmente transitando entre ambos.

Uma maneira de avaliar a variedade da obra quiroguiana é observando as suas principais temáticas narrativas que foram muito exploradas nos contos que publicou nas

---

<sup>11</sup> Termo de Oscar Tacca.

revistas de variedades: seus contos urbanos e seus contos da selva *misionera*. No capítulo seguinte analisaremos as características destes segmentos, procurando entender como as personagens femininas foram desenvolvidas em cada um deles.

## 2 AS TEMÁTICAS NARRATIVAS

Depois de contextualizar sucintamente a produção quiroguiana em relação às revistas de variedades e ao cinema percebemos que a diversidade de assuntos abordados pelo autor tanto em suas crônicas como em seus contos é de grande relevância. Embora Quiroga tenha escrito vários tipos de contos parece-nos que duas temáticas predominam em sua obra: os contos urbanos, que englobam os contos de amor, de tom folhetinesco e os contos ambientados na selva argentina de Misiones, que privilegiam as descrições do ambiente e valorizam a luta do homem com a natureza.

Em cada uma de suas temáticas narrativas principais encontramos características específicas, deste modo os personagens desses contos também precisam adequar-se a esses ambientes. Parece-nos que as personagens femininas podem nortear-nos na busca de melhor compreender o que difere e qualifica cada universo. Neste capítulo nos debruçaremos sobre os universos de cidade e selva criados por Quiroga, bem como sobre as especificidades das mulheres que habitam cada um deles.

Observando a cronologia da produção literária do autor uruguaio percebemos que os contos das diferentes temáticas não estão claramente separados. O conto de selva “Los mensú” foi publicado em 1914, o conto de ambiente urbano “Lucila Strindberg” é de 1918 e de acordo com Pablo Rocca:

[...] Desde *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917) hasta todos los que le suceden, con la excepción de *Los desterrados* (1926), sus libros se fueron armando con textos de distintas épocas, separados entre sí a veces por décadas de publicación, siempre reescritos o al menos corregidos escrupulosamente. (2007, p. 105)

Entendemos que a divisão temática, justamente por não se dar em ordem cronológica, permitiu ao autor transitar de uma a outra ressaltando personagens e características conforme melhor lhe aprouvesse de acordo com recursos e assuntos que pretendeu explorar.

Pablo Rocca destaca a mudança no estilo dos personagens quiroguianos adequados às distintas temáticas:

En ese cambio de frente que se hizo visible sólo hacia fines de la década del diez, Quiroga decidió correr el riesgo de sustituir un estereotipo femenino por otro: del burgués al selvático. [...] Por eso parece ineludible cotejar las variantes para evaluar los cambios de posición frente a la mujer, el sexo y hasta las opiniones del escritor – filtradas a través de la voz de sus narradores – que aparecen cada vez más audaces. (2007, p. 98)

Ao migrar de um universo literário para outro Quiroga fazia as mudanças necessárias no estilo e características de seus personagens.

No capítulo em que se dedicou a tratar de personagens o crítico Oscar Tacca ressaltou:

Cabría, no obstante, distinguir (con afán categorizador) dos enfoques diferentes: el personaje como *tema*, es decir, como sustancia, como interés central del mundo que se explora, y el personaje como medio, como *técnica*, es decir, como instrumento fundamental para la visión o exploración de este mundo. [...] En un caso, el personaje está íntimamente ligado a *lo que se cuenta*, en el otro a *cómo se cuenta*. (1985, pp. 131-132)

Parece-nos que em seus contos Horacio Quiroga ora utilizava seus personagens como tema, como assunto principal e relevante do texto ora os utilizava como técnica, através dos personagens buscava enfatizar algum aspecto de um determinado ambiente, ou ressaltar um fato. Quando pensamos a hipótese de Tacca aplicada aos contos de Quiroga entendemos que os personagens podem ser utilizados como tema ou técnica tanto nos contos urbanos quanto nos contos de selva.

Oscar Tacca também tratou do grau de conhecimento que o narrador tem dos fatos narrados. O narrador em primeira pessoa apresenta, geralmente, conhecimento *equisciente*, tanto o narrador quanto os personagens possuem grau de conhecimento equivalente. O narrador em terceira pessoa apresenta diferentes gradações de conhecimento em relação aos demais personagens; pode ser omnisciente, quando este sabe mais da narrativa que os demais ou deficiente quando sabe da estória menos que os personagens. O narrador quiroguiano ora parece mais próximo ora mais distante de seus personagens. Acreditamos que é possível estabelecer a relação proposta por Tacca para analisar este aspecto daquele que narra os textos.

Nos debruçaremos então, sobre as distintas temáticas narrativas de Horacio Quiroga destacando as características que nos parecem mais relevantes para nossas análises.

## **2.1 A temática urbana**

Nos contos ambientados nos centros urbanos as descrições remetem as características físicas dos personagens, tratam das roupas, maquiagem, acessórios e penteados, em especial em referência às mulheres. Os contos se passam geralmente em casas ou ambientes sociais, salões de baile, teatros, etc., que pouco são descritos pelo autor. O narrador faz comentários, em geral irônicos, sobre os costumes dos membros da alta sociedade; destacam-se principalmente as donzelas casadouras, as mães alcoviteiras, os homens sedutores e as mulheres que se deixam (ou não) seduzir.

Segundo Pablo Rocca:



[...] Como sea, en estos relatos muestra un conocimiento muy fino de la psicología femenina de la burguesía urbana, a la que, por otra parte, desprecia disimuladamente. En esos textos aflora un acrimonioso juicio cuando describe jóvenes reprimidas, deseosas de noviazgo, en ocasiones sedientas de una relación sexual, controladas por matronas implacables o bien manejadas por madres decadentes o algo corrompidas y siempre ansiosas por cerrar un conveniente trato matrimonial. [...] (2007, pp. 83-84)

Nas tramas onde as jovens de família burguesa têm um romance impedido pela mãe ou para aquelas em que esta é também a alcoviteira na esperança de conseguir um bom casamento para a filha Quiroga lançava à sociedade um olhar crítico. Pablo Rocca destaca as personagens femininas representadas pelas jovens ‘*sedientas de una relación sexual*’, entretanto nos contos selecionados para o nosso *corpus* bem como nos que utilizamos a guisa de exemplo a sexualidade feminina aparece de maneira mais velada que explícita, não é mostrada abertamente no espaço burguês.

Na Buenos Aires em que Quiroga morou parte de sua vida podia-se perceber certa dubiedade nos costumes e valores sociais que também se dava a conhecer na temática das tramas das narrativas publicadas nas revistas de variedades da seguinte maneira: “[...] El amor físico es peligroso antes del matrimonio y suele conducir a la desgracia a la joven soltera; sin embargo, cuando ésta se entrega, puede vivir instantes de goce (que jamás olvidará, excepto que el arrepentimiento los ocluya). [...]” (SARLO, 2004 [1985], p. 25). O perigo do amor físico para as jovens solteiras que Beatriz Sarlo destaca talvez seja um indício da razão pela qual, nos contos por nós analisados, a sensualidade e a sexualidade femininas fossem escamoteadas.

Citamos como exemplo ilustrativo da temática urbana o conto “Lucila Strindberg” (1918), publicado originalmente na revista uruguaia *Pegaso* e que foi incluído no livro *El salvaje* (1920). Temos um narrador em primeira pessoa, ou seja, que está dentro da história, e que, segundo Tacca, assume papel protagonista na estória que narra e que tem conhecimento *equisciente* em relação aos demais personagens, o que sabe a respeito de Lucila se dá por suas observações e sobre o que ela lhe conta.

O senhor Casacuberta nos mostra a personagem Lucila, mulher por quem ele sempre se interessou, mas que nunca cedeu a suas investidas. No excerto seguinte explica o motivo de seu fracasso amoroso e a descreve:

Yo no le desagradaba, evidentemente; pero como mi posición estaba a una legua de ofrecerle el tren de vida a que estaba acostumbrada, no quiso nunca tomarme en serio. Coqueteó conmigo hasta cansarse, y se casó con Buchenthal. Era linda, y se pintaba sin pudor, las mejillas sobre todo. En cualquier otra mujer, aquella exageración rotunda y perversa habría chocado; en ella, no. Tenía aún muy viva la herencia judía que la llevaba a ese pintarrajeo de sábado galitziano, y que tras dos

generaciones argentinas subía del fondo de la raza, como una cofia de fiesta, a sus mejillas. [...] (QUIROGA, 2002, p. 339)

Ao descrever o modo como Lucila se maquiava o narrador enfatiza que ela o faz com exagero, porém para esta mulher, o excesso caía bem, e o comentário ganha certo tom de galanteio.

Chama-nos a atenção também uma espécie de jogo teatral entre os personagens, recorrente em alguns contos desta temática. Trata-se de que os sentimentos e intenções nunca se dão as claras, mas sim nas entrelinhas, nos subentendidos, como podemos perceber:

\_ Para usted, no... Y usted tampoco para mí. **Usted es el único hombre – se apartó mirándome –con quién hubiera sido feliz... ¿Me oye ahora? Un día se lo di a entender... Ya esto está concluido... ¡Dejemos!**

Todo concluido. Yo era al parecer el hombre a quien ella quería, y por esto mismo me había resistido para ceder a un literato vanidoso. Entienda usted ahora las mujeres.” (QUIROGA, 2002, p. 342[grifo nosso])

Lucila não correspondia às investidas amorosas de Casacuberta, no entanto, no final da narrativa quando se encontra descrente do sentimento amoroso e, em especial, do caráter dos homens, diz que no passado deu a entender, de alguma forma implícita, que correspondia a nosso narrador. Mas tal insinuação não foi suficiente para que Casacuberta se desse conta do fato e pudesse tomar alguma atitude a respeito.

O motivo pelo qual ele acredita não ter sido correspondido em seus sentimentos era a sua situação financeira, ela teria preferido um marido rico. De fato, no início do conto, Lucila incentiva o narrador a enriquecer para que ela pudesse corresponder as suas investidas: “\_Vea, Casacuberta: si usted quiere serme agradable – ¿sí? – tome mañana mismo el tren, váyase a Bolivia, a la Patagonia, construya dos o tres puentes, haga una bonita fortuna, y después vengas; le prometo esperarlo.” (QUIROGA, 2002, p.340). Podemos entender que este foi o sinal que ela deu-lhe sobre seu suposto interesse, mas a mensagem não foi levada a sério. Ao final Casacuberta entende que ela correspondera aos seus sentimentos, mas ainda assim o deixou. A última frase dita pelo narrador demonstra que a descoberta dos sentimentos de Lucila lhe casou mais incomodo que alento.

A respeito da personagem Lucila o crítico Pablo Rocca destacou: “[...] La mujer, incluso la que ha alcanzado la madurez, como Lucila, es vista como caprichosa y antojadiza; la metáfora del disfraz se emplea para estigmatizar su “*envoltura histérica*” y su duplicidad moral[...].” (ROCCA, 2007, p. 85), e complementou salientando o fato do narrador buscar identificação com o receptor masculino e com: “las mujeres pequeño burguesas, quienes pueden ver en Lucila la imagen de la desequilibrada que arriesga su estabilidad matrimonial y abandona el amor verdadero por una aventura que la arrolla [...]” (ROCCA, 2007, p. 85). O

termo “*envoltura histérica*” é tirado do texto quiroguiano, em que o nosso narrador pensa: “Tenía razón, porque yo sé la cantidad de honor y sentimiento sincero que había tras el antifaz de sus bravatas, como en tantas otras chicas de envoltura histérica.” (QUIROGA, 1996, p. 342). Casacuberta parece dividir-se entre a imagem da mulher voluntariosa que teve seu orgulho ferido pelo amante e daquela que ele tanto admira e crê que tenha bons sentimentos.

A referência ao “*amor verdadero*” feita por Rocca não nos parece aplicar-se perfeitamente a personagem de Lucila, ainda que ao final do conto ela tenha seus sentimentos feridos estes parecem relacionar-se mais a seu orgulho que a seu amor. No texto não encontramos referência ao fato de ela amar o marido, o casamento parece ter sido realizado menos por sentimentos que por conveniência. Embora ela diga que apenas seria feliz com Casacuberta não há referência clara de sentimento romântico, muito menos em relação ao amante. O conto nos parece tratar-se mais da moral social do que do tema amoroso.

Lucila não é uma personagem simples; parece estar buscando em seus relacionamentos uma constante satisfação ou ainda, melhor seria pensar em uma inconstante satisfação, pois está não está no casamento pretensamente por interesse nem na relação extraconjugal que aceita por insistência de L. M. F, e nem em Casacuberta, a quem ela sistematicamente repele.

O conto tem um final melancólico com o narrador indignado frente a inexplicável negativa de Lucila e esta infeliz e desiludida com os homens. Não há um esperado final feliz folhetinesco, mas sim um outro típico final, o moralizante, a infidelidade conjugal é punida com a infelicidade e o desalento.

Entendemos que de acordo com a definição de Oscar Tacca a personagem de Lucila é usada como tema, onde sua estória e principalmente as dubiedades da personagem têm maior ênfase e são o que interessa ser destacado neste conto<sup>12</sup>.

Verificamos outros exemplos de descrições femininas (bem como dos costumes burgueses) no conto “Un idilio” publicado originalmente na revista *Caras y Caretas* em 1909 e recolhido no livro *El salvaje* (1920) em que um jovem atende ao pedido de um amigo para casar-se por procuração com a noiva deste, porque não poderia voltar a tempo de uma longa viagem de trabalho. O conto apresenta um narrador em terceira pessoa: “[...] el narrador está fuera de los acontecimientos narrados: refiere los hechos sin ninguna alusión a sí mismo [...]” (Tacca, 1985, p.65) que possui conhecimento omnisciente em relação aos demais

---

<sup>12</sup>A hipótese que trazemos de Oscar Tacca refere-se aos contos de nosso *corpus* e aos outros que utilizamos á guisa de exemplo. Não é objetivo de nossa pesquisa estendê-la à vasta obra de Horacio Quiroga.

personagens. Temos a descrição da primeira visita de Nicholson a casa da noiva do outro onde conhece Sofia “sua prometida”, além de uma prima e também a mãe da jovem:

La señora de Saavedra lo recibió. Nicholson vio delante de sí a una dama opulenta de carne, peinada con excesiva coquetería para su edad. [...] una joven de talle muy alto, vestido muy corto y vientre muy suelto. Era evidentemente mucho más gruesa de lo que pretendía aparentar. Por lo demás, la elegante distinción de su traje reforzaba la vulgaridad de una cara tosca y pintada. [...]

Un momento después entraba Sofía. Tenía el mismo cuerpo que su prima, y la misma elegancia de vestido. Igual tipo vulgar de cara, con idéntico estuco; pero la expresión de los ojos denunciaba más espíritu. (QUIROGA, 2002, p. 344-345)

As descrições não tratam apenas da aparência das personagens trazem também algo de sua personalidade como traços de caráter ou comentários sobre a inteligência das mesmas e também comentários sobre a futura sogra do amigo estar arrumada demais para sua idade. Este tipo de comentário tendencioso é típico do narrador quiroguiano; outra marca deste é a ironia (que ressaltamos anteriormente) que percebemos no que se refere às roupas da prima e ao fato de Sofia ser descrita como vulgar. A crítica à sociedade que Pablo Rocca destacou vem neste conto precisamente pautada através da ironia.

Em outro excerto a parcialidade do narrador quiroguiano se evidencia:

Nicholson, charlando, la observaba. Hallábale, a pesar de su cabello oxigenado y su insustancialidad, cierto encanto. Como su prima, no sabía mucho más que las gracias chocarreras habituales en las chicas del mundo. Pero su cuerpo tenía viva frescura, y en aquella mirada había una mujer, por lo menos, cosa de que se alegraba grandemente por Olmos. (QUIROGA, 2002, p. 345)

A descrição física da personagem (a cor de seus cabelos) se mescla a descrição de seu caráter (a sua pouca essência) ainda assim percebem-se nela certas qualidades. Mostra ainda a graça grosseira das ‘*chicas del mundo*’, expressão que é recorrente ao longo do texto. A expressão refere-se às jovens de famílias burguesas que não tinham outra ocupação que preparar-se para um bom matrimônio. Em geral, nos contos urbanos não há referência ao fato das jovens estudarem ou exercerem alguma profissão. Ao final conclui que em Sofia havia uma mulher, baseando-se para isso tanto no olhar quanto no corpo da jovem. Pensamos na mulher em referência ao amadurecimento da moça e provavelmente à sua sexualidade.

Encontramos a figura da mãe que de muito perto certificava-se de que a honra de sua filha se manteria até o casamento e que este se realizaria com o melhor pretendente. Entendemos as personagens de Sofia, da mãe e também a de Nicholson utilizadas como técnica, de acordo com a definição de Tacca, uma vez que o mais relevante, nos parece ser descrever e, através do recurso da ironia, criticar os costumes e valores da sociedade burguesa.

O motivo da urgência em celebrarem-se as bodas é bastante prático, uma exigência para que Sofía pudesse receber a parte que lhe coubera da herança da avó: “\_ Sí, mamá, antes de morir, hace cuatro años, impuso como condición para la mejora que Sofía se casara a la edad en que se casó ella y me casé yo. [...] Son trescientos mil pesos, usted comprende... Olmos, por bien que esté... [...]” (QUIROGA, 1996, p. 346). A avó assegurara o futuro da neta não por meio da herança, mas sim da obrigatoriedade do casamento; as filhas da burguesia não estudam ou trabalham e o casamento, além de convenção social, torna-se meio de subsistência.

O fato do trabalho não ser representado nos contos urbanos de Quiroga deve-se também a uma questão estética, uma vez que nos folhetins era pouco representado, como destacou Beatriz Sarlo: “Por otra parte, el relato representa a las mujeres, casi siempre lejos del cúmulo de repetidas tareas cotidianas que constituían la rutina de la madre de la familia, de la hija soltera, de la empleada o la costurera. [...]” (SARLO, 2004, p. 24), o que nos parece muito plausível uma vez que as jovens e donas de casa procuravam justamente na literatura um refúgio de seus afazeres.

O jogo teatral segue mais adiante no conto uma vez que o “noivo substituto” e a “sogra” conversam acerca da celebração do enlace matrimonial. Nicholson preferia uma cerimônia íntima, porém, ainda que se tratasse de um ato meramente convencional, a mãe de Sofía aponta para as necessidades sociais de se realizar algo grandioso com direito a toda pompa e circunstância: “¡Una ceremonia íntima! ¿Por qué? ¡Sería horrible! [...] Y luego, el traje de Chicha; las amigas todas que deseaban verla casada, sin recordar lo que correspondía a su rango en la sociedad. ¡No, por favor!...” (QUIROGA, 1996, p. 346-347). Mesmo que o casamento fosse por procuração, motivado por uma necessidade financeira, deveria ser mantida toda a teatralidade social do evento perante os olhos da sociedade burguesa.

Na crônica “Diario de una niña inútil” (1919) Alfonsina Storni ironiza o comportamento das jovens que não possuíam outro objetivo na vida além de casarem-se. Em tom ficcional narra a suposta criação da *Asociación secreta de las niñas inútiles pro defensa de sus intereses*, que em seu decálogo contava com normas como: “ 1. Cazar novio sobre todas las cosas. 2. No ponerse a la caza en vano. [...] 4. Honrar oro y lujo. [...]” (STORNI, 2014 [1919], p. 88). As normas demonstram claramente a necessidade de conseguirem um marido e que suas preocupações resumiam-se a roupas e acessórios; tais hábitos não fugiam ao olhar dos escritores e cada um o abordava desde seu ponto de vista, para Quiroga o melhor recurso era a ironia.

Parece-nos que o mérito dos contos quiroguianos vai além do entretenimento que estes produziam. Quiroga utilizou muitas vezes seus personagens como técnica para assim deslindar hábitos e valores da sociedade de sua época, técnica distinta a de Alfonsina, mas com objetivo semelhante.

Neste conto notamos que o jogo teatral entre os personagens, em que sentimentos e intenções são ditos de maneira disfarçada, em tom de brincadeira, torna-se mais claro à nossa observação. Nicholson que frequenta a casa de Sofía como uma espécie de representante do noivo sempre faz brincadeiras para referir-se a esse fato:

\_Sí – protestaba Nicholson –. Jamás creí que llegaría a ser marido en tan deplorables condiciones.  
\_ ¡Cómo! – replicó la señora de Saavedra.  
\_ ¿Y le parece poco, señora? ¿Cree usted que voy a tener muy larga descendencia de este matrimonio?  
\_ ¡Oh, otra vez! – se rió la señora –. Se está volviendo muy indiscreto, Nicholson... Además – prosiguió reconfortada –, Chicha la tendrá. (QUIROGA, 2002, p.347)

Porém, estas passam a retratar a realidade quando se percebe um interesse comum entre Nicholson e a prometida do amigo:

\_ Inútil preguntar cuánta es su felicidad, ¿verdad? – se dirigió a ella.  
\_ Ya lo supondrá usted, que ha sufrido un mes teniéndome por esposa.  
\_ Si yo he sufrido – repuso Nicholson – es por...  
\_ Porque soy fea, y porque tengo la cara plebeya, y porque soy estúpida, ¿no es eso?  
\_ ¡Chicha! – exclamó la madre sorprendida. El rostro demudado y la acentuación de las palabras de Sofía expresaban claramente que ya no eran esas las locuras habituales en Nicholson y su hija –. ¿Qué tienes? ¿Qué te pasa? – prosiguió, estudiándola detenidamente con insistente mirada de madre.  
Pero Sofía había enmudecido, Nicholson intervino:  
\_ ¡No, señora! Es una broma que tenemos con Sofía. (QUIROGA, 2002, p.354-355)

A mãe de Sofía percebe nos subentendidos da fala dos jovens a mudança de intenções. O que antes era brincadeira frente à inusitada situação de um casamento por procuração agora serve de disfarce, sem expressar o que sentem claramente buscam no jogo de palavras descobrir os sentimentos um do outro.

No universo urbano o sentimento amoroso parece estar, muitas vezes, relegado aos subentendidos, aos disfarces, ou ainda encoberto pelos protocolos sociais. Como percebemos neste excerto do conto “Una estación de amor” publicado originalmente na revista *Caras y Caretas* em 1912 e recolhido no livro *Cuentos de amor de locura y de muerte* em 1917, em que Nébel, o jovem apaixonado por Lidia, vai a casa dela buscando um pretexto para vê-la:

A las tres golpeaba en casa del doctor Arrizabalaga. Su idea era elemental: consultaría con cualquier mísero pretexto al abogado, y entretanto acaso la viera.  
[...]

\_ En casa todos tendríamos mucho placer... ¡supongo que todos! ¿Quiere que consultemos? – se sonrió con maternal burla.  
 \_ ¡Oh, con toda el alma! – repuso Nébel.  
 \_ ¡Lidia! ¡Ven un momento! Hay aquí una persona a quien conoces. [...] Lidia llegó cuando él estaba de pie. Avanzó a su encuentro, los ojos centellantes de dicha, y le tendió un gran ramo de violetas, con adorable torpeza. (QUIROGA, 2007, p.10)

Ele precisa de um pretexto para ir à casa da moça e ela demonstra corresponder aos sentimentos dele entregando-lhe um ramo de flores. Há certa teatralidade nos atos dos jovens burgueses.

No conto “Lucila Strindberg” (1918), o conceito de disfarce na acepção do termo é tanto artifício necessário para o encontro dos amantes quanto causa de dissidência entre o mesmo casal. Lucila disfarça-se de mucama para ir à casa de L. M. F. (até mesmo o nome do amante é disfarçado sob suas iniciais), que, envergonhado diante do sarcasmo de um empregado demonstrado por uma “chocante sorrisita”, revela a real identidade da mulher: “\_¡Qué mucama ni mucama, zonzo!... No sabés distinguir... Es la señora de Buchental... Silencio, ¿eh?...” (QUIROGA, 1996, p.342). Amargurando e humilhando assim a Lucila que se desilude dos intelectuais de seu meio social.

Buscamos através desses excertos ilustrar as especificidades do universo urbano retratado por Horacio Quiroga em sua obra. As meias palavras, os subentendidos, os diversos tipos de disfarce, são artifícios recorrentes em vários contos desta temática; os personagens não são mostrados claramente, manifestam seus sentimentos e intenções numa espécie de jogo teatral (ou podemos dizer social) em que as verdades precisam ser disfarçadas e como as personagens femininas foram nele retratadas.

## 2.2 A temática da selva

De modo semelhante trataremos da temática da selva, de suas especificidades e das características das mulheres que abriga. Como ressaltou o crítico Noé Jitrik: “[...] Para Quiroga, en cambio, el lugar siempre está en relación con la situación que vive a cada momento el personaje.” (JITRIK, 1959, p. 136). Nos contos de selva a descrição dos elementos da natureza é bastante presente, é um obstáculo que os homens precisam vencer para viver ali, seja pelos perigos que ela apresenta, seja para conseguir a subsistência; outro aspecto marcante é o forte caráter dos personagens.

Tomemos como exemplo o conto “Los mensú” (1914) em que temos a seguinte descrição do rio Paraná:

La corriente del Paraná que llegaba cargado de inmensas lluvias, retorció la jangada en el borbollón de sus remolinos y aflojaba lentamente los nudos de isipó. [...] Sobre el río salvaje, encajonado en los lúgubres murallones de bosque, desierto del más remoto ¡ay!, los dos hombres, sumergidos hasta la rodilla, derivaban girando sobre sí mismos, [...] (QUIROGA, 2007, p. 77)

No excerto acima o autor enfatiza a descrição do rio criando assim a ambientação necessária para contextualizar as dificuldades encontradas pelos personagens. A imagem do homem que luta contra as forças da natureza para sobreviver ou para domá-las é recorrente nos contos desta temática.

Destacamos o seguinte comentário do crítico Emir Rodriguez Monegal em seu livro *Narradores de esta América* (1976):

Pero Misiones empieza a dominar su narrativa ya hacia 1912, cuando Quiroga ha instalado en San Ignacio su hogar (la mujer, los hijos por llegar, la casa de madera levantada con su esfuerzo sobre la mesetita en que ha plantado árboles y flores tropicales) y el mundo que lo rodea se va colando de a poco en sus relatos. (1976, p. 73)

Quando Quiroga se instala devidamente em San Ignacio (com todo cuidado e dedicação que caberia a um *homo faber*) a selva passará a ter maior relevância em seus textos, ainda que nunca tenha se afastado totalmente do universo urbano. Nos contos da selva o narrador recria em seus personagens a essência dos habitantes daquela região, por exemplo: os *mensú*<sup>13</sup> que eram explorados pelos patrões; os aventureiros que vinham tentar a sorte; e também os loucos e alcoólatras que viviam à margem da sociedade.

Chama-nos a atenção à escolha dos nomes dos personagens, há um cuidado especial para que estes estejam relacionados ao ambiente e as funções por eles exercidas, ou ainda que se vinculem as suas origens. Assim, temos os peões como Cayé<sup>14</sup> e Tirafogo<sup>15</sup>; os aventureiros (muitos vindos de outros países) como Van Houten, Dr. Else, referenciados por um sobrenome estrangeiro ou por um título que lhes conferia certa relevância mesmo tratando-se muitas vezes de decadentes “ex hombres”; entre outros.

Para exemplificar como é desenvolvido o ambiente de selva e como os personagens característicos são nele inseridos citamos o conto “Los fabricantes de carbón” (1918)

---

<sup>13</sup> Como eram chamados os trabalhadores da extração de madeira, abreviação de *mensualero*, peão que trabalha por mês.

<sup>14</sup> Apelido de Cayetano, personagem de “Los mensú”; no início do conto é apresentado como Cayetano Maidana, ao longo do texto, dada sua posição subalterna de peão, o sobrenome não é utilizado e o apelido torna-se mais comum. Como homem simples é tratado de maneira informal, como acontece com outros personagens de mesmo tipo.

<sup>15</sup> Nem mesmo possui um nome propriamente dito, é nomeado por um apelido em “portunhol” que possivelmente faz referência as suas habilidades com armas de fogo.



publicado originalmente em *Plus Ultra* e recolhido no livro *Anaconda* (1921) que conta as desventuras de dois homens que tentam construir um forno para fabricação de carvão e como um deles, que é viúvo, cuida da filha pequena.

Neste conto os personagens são utilizados como técnica, segundo a definição do crítico Oscar Tacca, seja para mostrar as especificidades de ambientação bem como para tratar de questões sociais. Podemos notar no trecho seguinte como Quiroga desenvolvia, quase que simultaneamente tanto o caráter de seus personagens quanto a ambientação de seus contos. As características de Rienzi e Dréver mesclam-se às de Misiones demonstrando assim que os homens são rústicos e fortes moldados pelo ambiente em que vivem:

Pero Rienzi y Dréver, tirados de espaldas, el brazo sobre los ojos, no se reían en esa ocasión, porque estaban hartos de trabajar desde las cinco de la mañana y desde un mes atrás, bajo un frío de cero grado las más de las veces.

Esto era en Misiones. A las ocho, y hasta las cuatro de la tarde, el sol tropical hacía de las suyas, pero apenas bajaba el sol, el termómetro comenzaba a caer con él, tan velozmente que se podía seguir con los ojos el descenso del mercurio. [...] (QUIROGA, 2002, p. 416)

Em boa parte dos contos *misioneros* as personagens femininas não têm posição de destaque, a ênfase está nos personagens masculinos, nos *homo faber* que constroem (ou tentam) com suas próprias mãos; nos *ex hombres*, aqueles que no passado foram médicos, químicos e tornaram-se loucos ou ébrios, oscilando entre as alucinações e a realidade. Outro ponto de destaque são as dificuldades a serem enfrentadas, impostas pelo próprio ambiente narrativo que é descrito.

No conto “Los destiladores de naranja” (1923) que foi publicado na revista argentina *Atlántida* e recolhido no livro *Los desterrados* (1926) temos a estória de Dr. Else um médico que vive na selva de Misiones, tornou-se alcólatra e tem problemas de relacionamento com a filha. A jovem o visita de tempos em tempos e numa dessas visitas ele, em um transe alucinatório, confunde-a com uma monstruosa rata e a assassina.

Muitas vezes o narrador quiroguiano ao contar a estória de seus personagens também faz comentários sobre a vida e o comportamento destes de forma claramente tendenciosa e muitas vezes irônica<sup>16</sup> de maneira a conduzir o leitor a entender a narrativa sobre certo ponto de vista:

Pero este autor (que por asumir la palabra llamaremos provisoriamente *relator*, para distinguirlo del transcriptor) puede alcanzar un grado muy diverso de subjetividad.

---

<sup>16</sup>O narrador quiroguiano não é irônico em todos os contos como podemos verificar no comentário sobre o conto *A la deriva* (1912) do livro *Reverberações da fronteira em Horacio Quiroga* de Wilson Alves-Bezerra: “[...] sensações ou vontades do personagem ganham estatuto de verdade, como quando Paulino se sente um pouco melhor, e o narrador opta por um verbo impessoal no enunciado – “El veneno comenzaba a irse, no había duda” – conferindo estatuto de verdade ao que é dito; [...]” (2008, p.64)

De ahí que se haya hablado de autor *subjetivo* u *objetivo*, según emita juicios y comentarios o se abstenga de hacerlo. (TACCA, 1985, p. 36)

Acreditamos que pelo fato do narrador quiroguiano fazer comentários sobre seus personagens podemos considera-lo também como subjetivo. Em “Los destiladores de naranja” temos um narrador em primeira pessoa, de conhecimento *equisciente* que conta algo do que viu e ouviu sobre os personagens.

Ao descrever as atividades de Dr. Else, típico *ex hombre*, personagem característico do universo *misionero*, temos um exemplo de um comentário pontual e irônico: “Tales paseos constituían la vida del médico. En todas las picadas se lo hallaba con sus zapatillas sin medias y su continente eufórico. **Fuera de beber en todos los boliches y todos los días, de 11 a 16, no hacía nada más.**” (QUIROGA, 1996, p. 687, grifo nosso). Dr. Else havia sido um médico de boa reputação na região, entregue ao vício da bebida passa a viver à margem da sociedade. Para descrever o problema do médico o narrador, ironicamente, compara o seu hábito de frequentar bares a uma atividade, uma espécie de trabalho com horário para começar e para terminar.

O médico apenas não bebia na presença da filha:

Era una muchachita delgada y vestida de negro, de aspecto enfermizo y mirar hosco. [...] La chica era muy trigueña y en nada se parecía al médico escandinavo. Tal vez no fuera hija suya: el por lo menos nunca lo creyó. Su modo de proceder con la criatura lo confirma, y sólo Dios sabe cómo la maltratada y abandonada criatura pudo llegar a recibirse de maestra, y a continuar queriendo a su padre. [...] Y el dinero que el doctor Else gastaba en beber, provenía del sueldo de la maestra.” (QUIROGA, 1996, p. 688)

Existe uma clara mudança de perspectiva no modo de descrever a mulher no universo *misionero* da personagem feminina dos contos de ambiente urbano. Os aspectos físicos não são enfatizados, percebemos apenas um sutil comentário sobre as roupas da jovem. Nos contos de selva as personagens femininas geralmente têm o mesmo caráter forte dos personagens masculinos, elas trabalham, ajudam os maridos nas duras tarefas do cotidiano e também precisam ser fortes frente à natureza e às condições de vida.

A jovem professora do conto não é nomeada,<sup>17</sup> ela não se parece com o pai, um dos motivos pelos quais ele desconfia da paternidade e maltrata a moça, ainda que aceite sua ajuda financeira. Diferentemente das moças das famílias burguesas esta trabalha e não encontramos no texto nenhuma referência ao fato dela ter marido. Notamos então, que os estilos de vida mudam drasticamente de uma temática para outra.

---

<sup>17</sup> Dr. Else apenas refere-se a ela como ‘*hijita*’ no final do conto quando percebe o dano irremediável a que a submeteu.

Na selva fica sempre muito clara a necessidade do trabalho e da luta incessante para se conseguir meios de subsistência, necessidade que é retratada de forma distinta nos contos urbanos nos quais geralmente temos a burguesia e suas ricas famílias; o meio para as mulheres conseguirem manter-se não é o trabalho, mas sim o casamento. Nos contos da selva destaca-se a força e a perseverança das mulheres, as roupas e maquiagem (que constituem parte importante da ambientação nos contos urbanos) dão lugar ao trabalho.

O narrador torna-se objetivo<sup>18</sup> quando passa a esclarecer os métodos de trabalho empregados na destilação de laranjas. Nos contos do universo *misionero* são bastante comuns as descrições dos processos de trabalho: “[...] Habiendo ese año madurado muy pronto las naranjas por las fortísimas heladas, el manco debió también pensar en la temperatura de la bodega, a fin de que el frío nocturno, vivo aún en ese octubre, no trastornara la fermentación. [...]” (QUIROGA, 1996, pp. 688-689), ainda que de forma improvisada e sem a experiência adequada o *homo faber* se faz presente.

Diferentemente do que ocorre no ambiente urbano a importância do trabalho no ambiente da selva é de grande destaque, as atividades manuais são constantemente destacadas, como ressaltou Noé Jitrik:

En varios cuentos de Quiroga, los más reveladores seguramente de su personalidad literaria, se advierte con toda claridad la importancia que tiene la actividad que desarrollan los personajes. [...] No le importa quién sea el que hace las cosas, sino que en cada momento se esté haciendo algo, lo cual parece demostrarle la existencia de un principio superior, que supera al trabajo mismo y tiene una motivación metafísica. (JITRIK, 1959, p. 69-70)

Seja nas “*obrajes madereras*”, nas plantações de erva-mate, na construção de engenhocas para destilar laranjas ou fabricar carvão os personagens de Quiroga sempre estão exercendo alguma atividade. O mesmo se aplica às mulheres descritas nestes contos, ou estão cuidando das atividades domésticas ou ajudando os maridos nos armazéns, mas todos exercem alguma função.

A figura do *homo faber* é muito cara a Quiroga, como salienta Beatriz Sarlo em seu texto “Quiroga y la hipótesis técnico-científica”:

[...] Lo fascinan también los *primitivos de la técnica*, los habilidosos que poseen la destreza manual propia de la artesanía pero intentan aplicarla a la máquina [...] Hay algo de trágico en el combate por alcanzar resultados técnicos positivos a partir de saberes aproximativos y condiciones materiales precarias: este es precisamente, el conflicto abierto en “Los destiladores de naranjas” [...] (1996, p. 1281)

---

<sup>18</sup> De acordo com a definição de Oscar Tacca.

Muitos personagens dos contos de selva estão em constante luta com as máquinas que tentam fabricar, adaptando peças e métodos de acordo com os poucos recursos financeiros que possuem.

Graciela Montaldo em seu texto “Quiroga: o fracasso do dândi, o fracasso do aventureiro”, publicado no livro *A propriedade da cultura ensaios críticos sobre literatura e indústria cultural na América Latina* (2004) afirma: “A selva é o espaço de outra discriminação, aquela que encontra na natureza os meios de aniquilação da modernidade, do saber e da tecnologia daquilo que não atinge a sobrevivência na sociedade moderna.” (p. 219). E mais adiante complementa: “[...] trata-se da impossibilidade da ciência e da técnica, que sucumbem à natureza, nunca submetida ao saber.” (p.221).

Efetivamente as inusitadas empresas dos *ex hombres* se encontram fadadas ao fracasso, seja pelas intempéries naturais que não podem ser previstas, seja pela falta de técnica ou de materiais adequados com os quais trabalhar. Porém, os valores da selva são distintos dos da cidade, o sucesso da empresa não está aliado apenas ao lucro, ao dinheiro, mas também à busca, as incessantes tentativas de conseguir realizar sonhos e projetos. Como nos demonstra *el manco*, de “Los destiladores de naranjas” (1923):

El manco, que ya hemos conocido con Rivet en otro relato, tenía simultáneamente en el cerebro tres proyectos para enriquecerse, **y uno o dos para su diversión.** [...]

**Su orgullo, en verdad, consistía en un conocimiento más o menos hondo de todas las artes y oficios**, en su sobriedad ascética y en dos tomos de “L’Encyclopedie”. [...] (QUIROGA, 1996, p.683[grifo nosso])

O dinheiro é uma necessidade, mas isto não impede o personagem de ter projetos apenas para sua diversão e mais do que em ter riquezas o orgulho está no conhecimento. Mais importante que conseguir é tentar, é buscar, é construir. Hipótese comprovada por Rienzi no conto “Los fabricantes de carbón” (1918): “[...] Escríbame, cuando consiga eso, y vengo a ayudarlo. Por lo menos – concluyó después de un momento – podemos tener el gusto de creer que no hay en el país muchos tipos que sepan lo que nosotros sobre carbón.” (QUIROGA, 2002, p. 428). Por mais que tudo tenha dado errado ele está disposto a seguir tentando, mais importante que o sucesso é o conhecimento que se adquire no processo, só não está permitido desistir.

Acerca dos *ex hombres*, comenta Graciela Montaldo:

A selva de Quiroga é sempre o lugar dos “ex-homens”, despojos da civilização (europeia, urbana sobretudo) que caem na fronteira da Argentina, do Brasil e do Paraguai para terminar suas vidas sem aspirações, desejos ou expectativas. [...] Essa margem da cultura urbana (médicos, cientistas, intelectuais depostos de instituições) soma-se à margem da pobreza (peões, índios, negros, indigentes sociais e políticos), que juntas estabelecem uma “zona de contato” completamente segregada pela modernização econômica – e gerada, no entanto, por essa própria modernização. [...] (2004, p. 218-219)

Quiroga descreve e diferencia estes tipos e até cita o mesmo personagem em contos diferentes. Ainda que alguns se entreguem aos vícios perdendo assim o sentido de realidade, outros têm aspirações, desejos e expectativas, seja de conseguir obter lucro de suas indústrias feitas de muito esforço e improvisado (“Los fabricantes de carbón” [1918], “Los destiladores de naranja” [1923]), seja de retornar à pátria depois de anos de exaustivo trabalho e pouco ganho (“Los desterrados” [1925]).

A persistência é a principal motivação do *ex hombre*, como destaca Nora Avaro em seu texto “El relato de la “vida intensa” en los “Cuentos de monte” de Horacio Quiroga”:

En “Los fabricantes de carbón”, los tenazes Dréver y Rienzi reinician su trabajo luego de perder la caldera, una herramienta esencial a su empresa. **La insistencia es clave en el mundo quiroguiano**, es la forma más acabada de la voluntad y es también la fuerza que regula la producción de historias. De igual modo, con una “generosidad intelectual” y **un optimismo que definen su carácter y que no encuentran obstáculos en sus fracasos sino, por el contrario, un nuevo empuje**, el manco de “Los destiladores de naranja” es impulsado por un extraño arrebato empresarial. [...] Pero además el esquema ensayo/error está ligado a una idea pedagógica del impulso productivo: en un ambiente en el que nada se pierde porque nada *debe* perderse, hasta el fracaso es recuperado [...] (AVARO, 2002, p. 185-186[grifo nosso])

Frente à impossibilidade de sucesso da ciência e da técnica está a persistência do *homo faber* que não desiste de seus projetos e sonhos por mais impraticáveis que estes pareçam<sup>19</sup>.

Mesmo dentro desta temática a personagem feminina é descrita de diferentes maneiras. Encontramos claros exemplos nos contos “A la deriva” (1912) e “En la noche” (1919), no primeiro a participação da mulher na estória é quase nula, ela apenas é chamada pelo marido para que lhe traga cachaça:

\_ ¡Dorotea! – alcanzó alanzar en un estertor - . ¡Dame caña!  
Su mujer corrió con un vaso lleno, que el hombre sorbió en tres tragos. Pero no había sentido gusto alguno.  
\_ ¡Te pedí caña, no agua! – rugió de nuevo - . ¡Dame caña!  
\_ ¡Pero es caña, Paulino! – protesto la mujer espantada.  
\_ ¡No, me diste agua! ¡Quiero caña te digo!  
La mujer corrió otra vez, volviendo con la damajuana. [...] (QUIROGA, 2007, p. 51)

A mulher apresenta-se na condição de serviçal, de dona de casa, diferentemente do que percebemos em “En la noche” (1919): “\_ ¡Así fue, señor! Estuve dos meses en cama, y ya vió cómo me quedó la pierna. ¡Pero el dolor, señor! Si no es por ésta, no hubiera podido contarle el cuento, señor – concluyó poniéndole la mano en el hombro a su mujer.” (QUIROGA, 2002,

---

<sup>19</sup> A necessidade da persistência e de construção demonstradas pelo *homo faber* está presente até nos contos de animais como notamos em “La guerra de los yacarés” (1916), em que os animais, insistentemente, constroem diques para barrar os navios dos homens que espantavam os peixes que lhes serviam de alimento.

p. 445). Neste conto o homem conta como a mulher remou sozinha por horas a fio para salvar-lhe a vida, a mulher é equiparada ao homem, são companheiros de jornada.

Distintamente dos jogos de palavras, do dito e não dito dos contos urbanos, o sentimento amoroso na temática de selva se dá de forma mais direta. No ambiente rústico da selva onde o trabalho é protagonista parece não haver espaço para as cartas românticas e os *flirts* joviais dos ambientes urbanos; talvez por isso a demonstração desse sentimento possa ser identificada em raros excertos. No conto “Un peón” (1918) encontramos um destes momentos:

Se llamaba Cirila. Era la décima tercera hija de un peón paraguayo, muy católico desde su juventud, y que a los sesenta años había aprendido a leer y escribir. [...] Un día, sí, había visto a Olivera apoyarse en la azada y seguir con los ojos a la muchacha, que pasaba al pozo a buscar agua. Yo cruzaba por allí.  
\_Ahí tenés – me dijo estirando el labio –, una buena peona para vosé... ¡Buena muchacha! Y no es fea a rapaza... (QUIROGA, 2005, p. 250)

A demonstração de afeto vem através de elogios, de uma maneira mais prática e direta do que percebemos nos contos urbanos. E mais adiante: “\_Es una buena minina – dijo señalándola con el mentón –. Algún día voy me a casar con ella. (QUIROGA, 2005, p.257). O interesse do homem pela mulher vem demonstrado de forma prática na alusão de uma possibilidade de casamento, não há um ritual de flerte.

As personagens femininas na temática da selva exercem funções distintas dos contos urbanos porque os valores, como o trabalho, por exemplo, representados nos universos são diferentes. No ambiente urbano as situações românticas, os modismos juvenis, o casamento, os jogos sociais, etc. dão o tom primordial àquelas narrativas. No ambiente de selva o trabalho, a luta pela sobrevivência, muitas vezes contra a natureza, são os principais motes. Como o autor ressalta questões diferentes em ambas temáticas era forçoso que essa diferença se desse marcadamente também nos personagens, em especial nas mulheres.

Tendo analisado as principais características das temáticas narrativas de Horacio Quiroga, e assim, compreendido melhor a construção das personagens femininas em cada uma delas passaremos na sequência à análise de nosso *corpus* principal.

### CAPITULO 3: AS PROSTITUTAS NAS TEMÁTICAS QUIROGUIANAS

Para a etapa de seleção de nosso *corpus* levamos em consideração alguns fatores. Primeiramente, era necessário encontrar textos que evidenciassem a diversidade de gêneros da obra quiroguiana resultante de sua colaboração para as revistas de variedades. Forçosamente, precisavam contemplar as temáticas narrativas por nós analisadas, além de apresentarem personagens com aspectos comuns que pudéssemos explorar.

Pareceu-nos muito interessante a maneira como o autor uruguaio retratou as prostitutas portenhas no relato “Tangos redentores” (1926) contrapondo estas ao ideário cultural então vigente e como construiu a personagem de uma prostituta no conto “Los mensú” (1914), evidenciando a mulher que literalmente é tomada por objeto. Pretendemos entender o que diferencia a prostituta portenha da *misionera* e como os universos em que habitam contribuem nessa diferenciação. Também nos chamou a atenção como a jovem Lidia, personagem que num primeiro momento é a típica representante da jovem burguesa, passa a ser de certa forma prostituída por interferência direta da mãe no conto “Una estación de amor” (1912).

Cabe ressaltar que a literatura de Horacio Quiroga não se propunha a ser maniqueísta, ou seja, o autor não buscava tipificar as mulheres ou fazer juízos de valor a respeito do comportamento feminino. Como bom observador do comportamento humano o autor tratava em suas obras daquilo que via no mundo ao seu redor, com maior ou menor grau de verossimilhança. Para nossas análises poderíamos ter optado por contos que tratassem de castas donzelas, esposas (fiéis ou não), mulheres *misioneras*, no entanto os contos selecionados para nosso *corpus* parecem-nos exemplares tanto por permitirem o contraponto entre as temáticas narrativas de Quiroga quanto para mostrar os diferentes matizes que se aplicam as personagens femininas por ele criadas.

Utilizando-nos de uma crônica, de um conto de selva e de um conto urbano, de amor, como bem definiu Pablo Rocca, pensamos ser possível mostrar também como Horacio Quiroga transitou entre distintos gêneros e temáticas e como isto se refletiu na construção e ambientação de seus personagens, em especial as mulheres que povoam seu universo literário. Os textos foram escritos em um intervalo de catorze anos o que demonstra também como o autor manteve a transitoriedade aqui apontada ao longo de toda sua produção.

### 3.1 As prostitutas portenhas – “Tangos redentores”

Na crônica “Tangos redentores” (1926) publicada originalmente na revista *La Nación* e compilada no volume póstumo *Los “trucs” del perfecto cuentista y otros escritos* (1993), Horacio Quiroga tratou de uma espécie de preocupação que a sociedade portenha da segunda década do século vinte possuía a respeito das *milonguitas*, eufemismo pelo qual eram nomeadas as prostitutas.

A profissão de prostituta, segundo os meios culturais propagavam, era tida pela sociedade como uma terrível fatalidade, atribuindo-se a estas mulheres uma grande tristeza e pesar pelo seu lugar social; este era referendado através da literatura, do cinema, do teatro, e também da música. Várias letras de canções de tango tratavam dos dilemas da jovem iludida que fatalmente se entregava aos vícios e acabava trabalhando nos *cabarets* por não ter outra opção. Podemos observar a letra da canção *Milonguita (Esthercita)* de Samuel Linnia, composta em 1920, seis anos antes do texto de Quiroga, mas que ainda representa o ideal presente nas canções escritas ao longo da década de vinte:

Cuando sales por la madrugada / Milonguita, de aquel cabaret / toda tu alma  
templando de frío /dices ¡Ay Se pudiera querer!... /Y entre el vino y el último tango /  
pál cotorro te saca un bacán / ¡Ay que sola, Esthercita, te sientes! / Sí lloras ¡dicen  
que es chanpán! (LINNIA, 1920)

Nas canções era comum serem abordados temas como este em que a mulher abandonada, enganada por um homem, triste e arrependida era tida como falsa quando chorava suas mágoas. Muitos filmes da época cujas trilhas sonoras eram compostas por tangos tratavam do mesmo tema e obtinham muito sucesso junto ao público, como por exemplo, o filme *La muchacha del arrabal*, produção de 1922 de José A. Ferreyra. Em seu relato Quiroga vai ironizar os meios culturais (filmes argentinos, letras de tango, peças de teatro) que assim descreviam e davam à vida das prostitutas um tom melodramático, mostrando-as como mulheres sofredoras que se decidiram pela profissão por algum motivo trágico e irremediável. O tom irônico do narrador marca todo o texto e se faz notar desde o primeiro parágrafo: “Durante mucho tiempo constituyó una de nuestras preocupaciones el triste estado social, espiritual y moral de lo que, por un criollo eufemismo, hemos convenido en llamar *milonguita*.” (QUIROGA, 1993, p.106).

Ele ressalta que o termo *milonguita* é relativamente novo, não sendo utilizado em sua juventude, e que no passado havia conhecido tais profissionais que começavam nesta profissão e assim as descreve de maneira curiosa: “[...] Todas, sin excepción, parecían no



haber caído a un doloroso abismo, si no, antes bien, haber ascendido a un estado de beata perfección. [...]” (QUIROGA, 1993, p.106). Segundo o cronista relata houve uma mudança no “ambiente moral de la bohemia”; quando ele era jovem a prostituta não era a triste mulher que nos dias atuais, por necessidade ou para expurgar os erros do passado, vê-se obrigada a recorrer à prostituição como única forma de sobrevivência, mas sim demonstrava certo ar angelical e tinha, até mesmo, sublime pureza; ressalta ainda tal diferença motivadora nas prostitutas de antigamente.

Ironicamente, comenta que a mudança no espírito das prostitutas teria modificado também o olhar dos homens sobre elas: “El hombre, el culpable, había abierto también los ojos, y en aquella vieja magdalena criolla, canturreadora y tanguista, había visto, como el otro en Damasco, un pobre ser atormentado [...]” (QUIROGA, 1993, p.107). Para enfatizar a ironia da mudança no comportamento masculino faz referência à personagem bíblica Maria Madalena, também prostituta.

O narrador elenca as prostitutas de forma irônica em três tipos: o primeiro composto pelas moças pobres que teriam dado um mau passo, ou seja, que se teriam entregado a sua paixão e ao seu desejo sexual sem ter um compromisso com o seu amante: “[...] el más noble y numeroso de todos, lo formaban las chicas de los barrios pobres, casi siempre obreritas que habían dado un mal paso. [...]” (QUIROGA, 1993, p.107); para referir-se ao ato de uma mulher ter relações sexuais sem ser casada o narrador usa o termo popular “mal paso”, pode-se entender com isso que tal atitude era considerada errada e talvez por isso as mulheres pobres que o cometessem teriam como destino o prostíbulo, pois teriam dificuldades para conseguir um matrimônio.

O segundo grupo seria o das ‘*européitas ingenuas*’, formado pelas estrangeiras pobres que eram enganadas: “[...] Estás cansada, harta de todo y de ti misma. Y si no fuera por la viejita, que allá en Europa necesita siempre de ti, ha tiempo que hubieras sorbido tus tres pastillas de bicloruro.[...]” (QUIROGA, 1993, p.108); supostamente trabalhariam no bordel por necessidade, não somente para sua sobrevivência, mas porque precisavam ajudar a família, especialmente a pobre e velha mãe.

O terceiro grupo era formado por aquelas que tinham como hábito perdoar sempre, em qualquer situação, ao homem que as extorquia e até batia nelas, “[...] perdonar al infiel, al buen mozo, de mano derecha dura e izquierda blanda. [...]” (QUIROGA, 1993, p. 107). Quanto a estas não fica clara a razão pela qual estariam no bordel. De qualquer forma, encontram-se ali por necessidade e também em consequência de decisões equivocadas.

Diante da mudança que se dera no universo boêmio o interlocutor busca solidarizar-se com a pobre e sofredora *milonguita*. Temos a descrição de uma conversa em que ele, muito compadecido, se aproxima da jovem dizendo que entende o sofrimento dela:

Y danzas sobre tu pobre pasado que era entonces todo tu porvenir, y entrecierras los ojos al crédulo amante para velar así la dolorosa y eterna contemplación, de una mesa puesta, donde el pobre viejo cena en silencio con tus hermanas, sin querer mirar el puesto vacío de la mesa, donde faltas tú... (QUIROGA, 1993, p.108)

ao que a moça responde, desdenhando, com uma única palavra: “ \_ Piantá ...” (QUIROGA, 1993, p.108). O descaso da moça demonstra claramente haver discrepância entre a suposta verdade sobre as motivações das prostitutas relatadas pelas canções de tango e a realidade; a ironia permeia todo o excerto uma vez que romantiza e exagera o pretense sofrimento, não apenas da jovem, bem como da família dela.

As tentativas de abordagem às *milonguitas* continuam e geram repostas como: “ \_ Andá bañáte...” ou “ \_ De los chanchos se saca el tocino ... [...] (QUIROGA, 1993, p.109). Segue buscando em vão a mulher iludida e sofredora das canções e sem ter sucesso se questiona: “Y bien, ¿qué es esto? ¿Hemos o no instituido en nuestro decálogo la redención sentimental, espiritual y moral de la milonguita? ¿Los han engañado los centenares de piezas, novelas, versos y films anunciadores de la buena nueva?” (QUIROGA, 1993, p. 109). Novamente ele ironiza o fato de que os diferentes meios culturais propagavam uma espécie de redenção das prostitutas, o autor cita tal fato como algo bom, uma boa nova, como se a profissão da prostituta fosse ilegítima e somente justificada em caso de necessidade ou como forma de punição por um erro cometido.

Termina o relato afirmando que a situação da prostituta redimida seria impensada e que o passar dos anos não haveria mudado tanto os sentimentos das pessoas:

[...] Tan creible es que ellas simulen divertirse en criollo corrido para ahogar el grito de su conciencia, como que nosotros lloriqueemos a su lado, recordando a nuestra primera inmaculada novia o que escudriñemos ansiosamente los antros, en busca de una hermana de nuestro dolor.” (QUIROGA, 1993, p.110)

E crê que as fantasias sobre a pobre *milonguita* arrependida são obra da literatura fácil, desprovida de inteligência, que serviria para entreter aos incultos e àqueles que ainda não tinham seu gosto cultural formado.

Neste irônico texto em que Quiroga critica os meios culturais de sua época percebemos que a posição da prostituta era legitimada e até mesmo admirada, de certa forma, desde que vista como pena ou punição; pena causada pela jovem que se submetera aquela situação em sacrifício, para ajudar a família, cuidar da mãe doente, etc.; ou como punição por ter sucumbido ao seu desejo, por ter-se deixado ludibriar ao invés de resguardar sua honra.

Em seu texto “El tabu de la virginidad” (1917-1918) disse-nos Freud:

Pero no tardamos en advertir que la demanda de que la mujer no lleve al matrimonio el recuerdo del comercio sexual con otro hombre no es sino una ampliación consecuente del derecho exclusivo de propiedad que constituye la esencia de la monogamia, una extensión de este monopolio al pretérito de la mujer. (1996 [1917 – 1918], p. 2444)

Freud diz neste texto que a virgindade feminina era uma convenção social, como se com o matrimônio o homem adquirisse a esposa como uma propriedade e que se apropriasse também de seu passado, ela deveria ser pura e manter sempre fiel; e assim complementava: “[...] Sobre este hecho como base, se establece para la mujer una servidumbre que garantiza su posesión ininterrumpida y le otorga capacidad de resistencia contra nuevas impresiones e tentaciones.” (1996 [1917-1918], p. 2444). A espécie de servidão a que à mulher se submete pelo casamento garante a fidelidade conjugal, assim podemos entender que as mulheres que davam um mau passo, ou seja, perdiam a virgindade antes do casamento, descumpriam uma espécie de regra social, não conseguiriam um bom casamento e seriam “condenadas” a prostituição.

Entendemos que a questão do desejo sexual feminino era tratada como uma espécie de prática social. Ainda que muitas vezes houvesse certa diferença entre a moral imposta pela sociedade para as jovens filhas das famílias burguesas e para as moças de classe social inferior. De um modo geral as mulheres não tinham o seu desejo sexual legitimado pela sociedade, devendo apenas quando casadas submeterem-se aos desejos dos maridos e quando solteiras à castidade.

De forma irônica o autor *rioplatense* demonstrou a hipocrisia da romantização da vida das prostitutas que, não necessariamente, eram tristes e sofredoras.

O escritor russo Fiódor Dostoiévski foi uma clara influência literária de Horacio Quiroga, como demonstrou Noé Jitrik: “[...] A Baudelaire y Poe – sobre todo a este último –, se le incorporan decididamente Maupassant, Kipling, Dostoievski, concediéndole, mediante la gradualmente más recatada influencia, todas las variantes de muerte que a Quiroga le estaba interesado declarar.” (1959, p. 117). No conto “Una estación de amor” (1912) encontramos uma referência direta ao autor: Pensó en las palabras de Dostoievski, que hasta ese momento no había comprendido: “Nada hay más bello y que fortalezca más en la vida, que un puro recuerdo”. (QUIROGA, 2007, p. 21). Por conta desta declarada influência podemos pensar que o irônico relato quiroguiano em que o narrador vai aos cabarés consolar as *milonguitas* sofredoras tenha sido inspirado pela novela *Memórias do subsolo* (1864) escrita pelo autor russo.

Na novela russa um homem doente e amargo, que gosta de magoar as pessoas, que vive de aparências e que tenta sempre não se mostrar inferior aos outros, quer, por assim dizer, converter uma prostituta mostrando a ela os pontos negativos da profissão:

- \_ Mas o que pensa você? Que está no bom caminho, hem?
  - \_ Não penso nada.
  - \_ O ruim justamente é que você não pensa. Volte a si, enquanto é tempo. Pois ainda há tempo. Você é jovem ainda, e bonita; poderia amar alguém, casar-se, ser feliz...
  - \_ Nem todas as casadas são felizes – retrucou ela, no mesmo tom rápido e grosseiro de antes.
  - \_ Nem todas, naturalmente, mas, em todo caso, é muito melhor que aqui.
- (DOSTOIÉVSKI, 1992 [1864], p. 150)

O personagem quer redimir a prostituta, colocá-la no bom caminho. O narrador do relato de Quiroga vai ao cabaré em busca da desditada prostituta arrependida, largamente propagada pelos meios culturais, porém a busca é infrutífera já que não encontra nenhuma que se assemelhe com as prostitutas sofredoras e arrependidas das letras dos tangos. Como ressaltou a pesquisadora Laura Utrera: “Quiroga recupera el caso “milonguita” pero no al modo naturalista sino, antes bien, al mejor estilo de las palabras del testigo que toma una foto instantánea del acontecer, es decir, narra el caso como documento vivo, como experiencia a la hora de escribir.” (UTRERA, 2009, p.5). Quiroga trouxe seu olhar de crítico e comparou o que diziam os filmes e as letras de tango com aquilo que ele observou no seu cotidiano.

Diferentemente do que acontece nos textos que analisaremos a seguir, a prostituição nesta crônica se estabelece de forma explícita: há um espaço, o *cabaret*, ao qual os homens vão e onde encontram mulheres que recebem dinheiro em troca de favores sexuais.

Chama-nos a atenção o fato de que o texto de Quiroga não traz nenhum tipo de descrição física das personagens das prostitutas, nem mesmo as roupas que utilizam são descritas. Em nossa leitura, acreditamos que isto se deva, em grande parte, ao fato de elas serem usadas como técnica do texto, servem de mote para tratar das questões sociais que o autor retrata.

### 3.2 A prostituta *misionera* – “Los mensú”

Trazemos um conto para exemplificar como o narrador quiroguiano construiu a personagem da prostituta inserida no universo da selva. Na crônica percebemos um olhar irônico sobre a prostituição identificado sob o eufemismo *milonguita*, no conto as prostitutas

sequer são diferenciadas umas das outras e sua posição social junto ao parceiro muda ao longo do texto.

No conto “Los mensú” publicado pela primeira vez na revista *Fray Mocho* em 1914 e recolhido no livro *Cuentos de amor de locura y de muerte* em 1917 conta-se a história de dois trabalhadores madeireiros, de como eram suas vidas na “obraje” e como tentam fugir da mesma; trata também das péssimas condições de trabalho, das dívidas por eles acumuladas e do modo de vida das prostitutas que habitavam o lugar. Novamente percebemos o uso dos personagens como técnica, o que deve ser destacado é a estória a ser contada.

O narrador inicia o conto descrevendo seus personagens principais, dois típicos representantes dos peões que trabalhavam no corte da madeira comumente chamados de *mensú*:

Cayetano Maidana y Esteban Podeley, peones de obraje, volvían a Posadas en el *Silex*, con quince compañeros. Podeley, Labrador de madera, tornaba a los nueve meses, la contrata concluida, y con pasaje gratis, por lo tanto. Cayé – mensualero – llegaba en iguales condiciones, más al año y medio, tiempo necesario para cancelar su cuenta. (QUIROGA, 2007, p.71)

Assim são descritas as prostitutas:

[...] muchachas alegres de carácter y profesión [...] Las avisadas doncellas condujéronlos a una tienda con la que tenían relaciones especiales de un tanto por ciento, o tal vez al almacén de la casa contratista. Pero en una u otro las muchachas renovaron el lujo detonante de sus trapos, anidáronse la cabeza de peinetones, ahorcáronse de cintas – robado todo con perfecta sangre fría al hidalgo alcohol de su compañero, pues lo único que el mensú realmente posee, es un desprendimiento brutal de su dinero. (QUIROGA, 2007, p. 71)

A princípio as prostitutas são mostradas como mulheres sedutoras; tinham a função de levar os peões até o armazém onde eles consumiam bebidas, compravam mimos para as moças, e, em muito por estar embriagados, faziam gastos que os levavam a contrair dívidas praticamente impagáveis, há uma pequena descrição da forma com que as prostitutas se arrumam. Por esta cena pode-se imaginar as mulheres *misioneras* como manipuladoras, essa relação de poder, porém, muda ao longo do texto.

Uma das mulheres passa a viver com Cayé e é nomeada como sua companheira. Não há um juízo de valor sobre as mulheres que se unem aos homens num relacionamento que não possui vínculos legais ou que tão pouco se dá por razões sentimentais; a motivação do relacionamento é a conveniência, os homens querem companhia e as mulheres procuram um modo de sobrevivência. Outra diferença é que enquanto a prostituta portenha, retratada em “Tangos redentores” (1926) pode dar-se ao luxo de tratar seus parceiros da maneira que bem entende, a de “Los mensú” (1914) é tratada literalmente como objeto, não apenas como objeto sexual, mas como algo que se possui e que se pode vender, trocar, etc.

A real relação existente entre Cayé e a mulher se aclara:

Cayé miró a su mujer, y aunque la belleza y otras cualidades de orden más moral pesan muy poco en la elección de un mensú, quedó satisfecho. La muchacha deslumbraba, efectivamente, con su traje de raso, falda verde y blusa amarilla; luciendo en el cuello sucio un triple collar de perlas; zapatos Luis XV, las mejillas brutalmente pintadas, y un desdeñoso cigarro de hoja bajo los párpados entornados. Cayé consideró a la muchacha y su revólver 44: era realmente lo único que valía de cuanto llevaba con él. [...] (QUIROGA, 2007, p. 72-73)

O narrador frequentemente faz comentários tendenciosos a respeito dos *mensú* numa provável tentativa de mostrar como estes eram vistos pelos patrões. Descreve a mulher como bonita e com qualidades; ao dizer como ela se veste não o faz de maneira totalmente elogiosa, diz que ela tem o pescoço sujo e que está brutalmente maquiada, como que evidenciando os modos simples e até grosseiros da mulher. Notadamente, tanto a mulher quanto o revólver são caros ao peão, porém ambos parecem ser objetos que ele possui; a antes denominada companheira agora muda de valor e passa a ser literalmente uma mulher-objeto.

Os relacionamentos entre homens e mulheres podem possuir ainda outros matizes:

La compañera de Cayé, que desprovista ya de su lujoso atavío lavaba la ropa a los peones, cambió un día de domicilio. **Cayé esperó dos noches, y a la tercera fue a casa de su reemplazante**, donde propinó una soberbia paliza a la muchacha. Los dos mensú quedaron solos charlando, resultas de lo cual convinieron en vivir juntos, a cuyo efecto el **seductor** se instaló con la pareja. **Esto era económico y bastante juicioso**. (QUIROGA, 2007, p. 74, grifo nosso)

A mulher que é referenciada como companheira de Cayé passa a viver com outro peão. Dois dias depois o companheiro vai busca-la e os dois homens decidem que os três viverão juntos. Não há uma moral a ser violada por esta curiosa união, muito pelo contrário, no texto encontramos a palavra ‘juicioso’ para qualificar a união dos três, ou seja, a união era uma atitude ajuizada, vantajosa para os homens, especialmente do ponto de vista econômico; apenas é feito um acerto entre eles, uma espécie de acordo comercial em que a mulher é moeda de troca.

Cayé vai ter com o outro não na condição de um rival enciumado (esperou dois dias até ir buscar a mulher), mas como alguém que reclama um bem que lhe foi usurpado. Ele não briga com o outro peão, no entanto bate na companheira para puni-la por seu ato. O narrador refere-se ao outro como ‘reemplazante’, aquele que substitui ou sucede, a mulher buscava outro que melhor servisse a seus propósitos uma vez que Cayé não possuía mais meios de lhe dar presentes, perdera no jogo o que lhe dera, e ela passa a trabalhar como lavadeira. Observamos também o termo ‘sedutor’, irônica referência ao peão substituto uma vez que não nos parece haver sentimento amoroso relacionado aos envolvidos.

No momento de decidir como resolveriam a questão, a mulher sequer participa da conversa, são os dois homens que resolvem o destino dela. A prostituta *misionera* é vista literalmente como um objeto, diferentemente da prostituta portenha que vive na sociedade dúbia e cosmopolita e que pode até desdenhar de seu possível cliente, a *misionera*, que vive num ambiente mais rústico, comandado por homens, é negociada por Cayé que a troca com o outro peão por um revólver com balas; pede também um metro de fumo de rolo, mas o outro acha o preço excessivo.

Neste conto, diferentemente do que ocorre na crônica anterior, não há um lugar que os homens frequentem para encontrar as prostitutas. Elas estão onde eles vão a procura de trabalho e não são pagas com dinheiro, ficam com eles em troca de mimos, presentes e buscam assim meio de subsistência. Por isso trocam de parceiro quando encontram alguém que melhor as possa manter, embora a decisão de estar com um ou outro não esteja relacionada apenas a sua vontade, no fim, os homens decidem sobre a posse de seu objeto.

Os diferentes universos em que as personagens femininas habitam parecem ser determinantes em seus comportamentos e na forma como são tratadas. Na selva não há espaço para a visão melodramática dos tangos. A prostituta portenha está à mercê da visão moral, está legitimada culturalmente pelo viés do sofrimento e da necessidade, e tem voz, escolhe os clientes e pode até mesmo ser grosseira com eles. A prostituta *misionera* não é alvo da sanção moral, não tem voz e oscila entre ser companheira e objeto ao mesmo tempo.

### 3.3 A prostituída – “Una estación de amor”

No conto “Una estación de amor” (1912) publicado pela primeira vez na revista *Caras y Caretas* e inserido no volume *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917) temos Lidia, personagem que é sempre induzida a tomar atitudes, seja pela mãe, seja pelo homem que ama, ainda que a primeira tenha, notadamente, maior influência.

Assim o narrador descreve Lidia na primeira vez que ela é vista por seu amado Nébel:

Era una chica muy joven aún, acaso no más de catorce años, pero completamente núbil. Tenía, bajo el cabello muy oscuro, un rostro de suprema blancura, de ese blanco mate y raso que es patrimonio exclusivo de los cutis muy finos. Ojos azules, largos, perdiéndose hacia las sienas en el cerco de sus negras pestañas. Acaso un poco separados, lo que da, bajo una frente tersa, aire de mucha nobleza o de gran terquedad. Pero sus ojos, así, llenaban aquel semblante en flor con la luz de su belleza. (QUIROGA, 2007, p.7)

Na descrição mesclam-se os aspectos físicos e psicológicos da jovem, o tom do narrador é romântico para ressaltar a beleza pueril vista através dos olhos de quem se apaixona pela primeira vez.

Destacamos o adjetivo ‘*núbil*’ que faz referência ao fato de estar madura para o casamento, embora ela tenha apenas catorze anos. Como é típico nos contos do universo urbano a jovem de família burguesa não tem ocupações nem outros interesses que não o casamento.

Destaca-se também que a jovem é pura, de aparência nobre e obstinada. A obstinação fica apenas neste primeiro momento, perde-se no decorrer do texto. A questão da pureza parece ser o seu maior atrativo e será muito cara a Nébel, como podemos observar:

Esta convicción era tan intensa, que Nébel jamás la había besado. [...] Como Nébel la retuvo contra la pared, ella, riendo y cortada, se recostó en el muro. Y el muchacho, a su frente, tocándola casi, sintió, en sus manos inertes la alta felicidad de un amor inmaculado, que tan fácil le habría sido manchar. (QUIROGA, 2007, p. 13)

Para Nébel um simples beijo macularia o amor puro que nutria por Lidia. A pureza da jovem é o que principalmente a diferencia da mãe; mais importante que a pureza de sentimentos era a sua pureza moral. A intenção da jovem em ser beijada não está explicitada no excerto, mas implicitamente, podemos entender que ela não se recusaria uma vez que Nébel tomasse a iniciativa. A sexualidade feminina neste conto é também expressa de forma escamoteada; a vontade de Lidia nunca é explicitamente mostrada.

O jovem casal vive um romance proibido; o pai dele se opõe ao namoro por conta do comportamento de María Arrizabalaga, mãe da moça, que viveu um caso com o cunhado. María que desde os primeiros encontros dos jovens mostrou-se muito satisfeita com o relacionamento é assim descrita:

Era terriblemente histérica, pero con rara manifestación desbordante; los nervios repiqueteaban hacia dentro, y de aquí la súbita tenacidad en un disparate, el brusco abandono de una convicción; y en los prodromos de la crisis, la obstinación creciente, convulsiva, edificándose a grandes bloques de absurdos. Abusaba de la morfina, por angustiosa necesidad y por elegancia. Tenía treinta y siete años; era alta con labios muy gruesos y encendidos, que humedecía sin cesar. [...] Se pintaba. Vestía, como la hija, con perfecto buen gusto, y era ésta, sin duda, su mayor seducción. Debía de haber tenido, como mujer, profundo encanto; ahora la histeria había trabajado mucho su cuerpo – siendo, desde luego, enferma del vientre. [...] (QUIROGA, 2007, p. 12-13)

O narrador explica a causa do vício em morfina usando dois substantivos de significados bastante distintos: necessidade e elegância. Afirma que ela era doente do ventre, doença que poderia provocar dores daí a necessidade da droga. Amenizando as dores ela poderia



continuar a mostrar-se como uma elegante senhora burguesa da sociedade, mantendo assim as aparências da vida social, mas com o passar do tempo à necessidade torna-se vício.

Segundo o dicionário *on-line* da Real Academia Espanhola temos a definição de histeria:

**histeria.**

(Del fr. *hystérie*, y este del gr. ὑστέρα, matriz, víscera de la pelvis).

1. f. *Med.* Enfermedad nerviosa, crónica, más frecuente en la mujer que en el hombre, caracterizada por gran variedad de síntomas, principalmente funcionales, y a veces por ataques convulsivos.

2. f. Estado pasajero de excitación nerviosa producido a consecuencia de una situación anómala. (www.rae.es)

Sigmund Freud em seu texto “Histeria” de 1888, redefiniu tal concepção: “O nome “histeria” tem origem nos primórdios da medicina e resulta do preconceito, superado somente nos dias atuais, que vincula as neuroses às doenças do aparelho sexual feminino. [...] A histeria é uma neurose no mais estrito sentido da palavra [...]” (FREUD, 1996 [1888], p. 77). Quiroga era avesso às teorias da psicanálise, portanto acreditamos que ao descrever a mãe de Lidia como histérica o narrador refere-se à definição da doença descrita no item um.

Como o jovem não se decide por casar com Lúcia a futura sogra tenta intervir; em certa noite, Nébel é chamado à casa dos Arrizabalaga a pretexto de ver Lidia que estaria doente. Ele é deixado a sós com a jovem no quarto dela e presente que a futura sogra lhe prepara uma espécie de armadilha; uma vez que o amor entre os dois fosse consumado o casamento teria que acontecer:

De pronto Nébel sintió que estaban solos, y la imagen de la madre surgió nítida: “se va para que en el transporte de mi amor reconquistado, pierda la cabeza y el matrimonio sea así forzoso”. Pero en ese cuarto de hora de goce final que le ofrecían adelantado y gratis a costa de un pagaré de casamiento, el muchacho, de 18 años, sintió – como otra vez contra la pared – el placer sin la más leve mancha, de un amor puro en toda su aureola de poético idilio. (QUIROGA, 2007, p.15)

Nébel, no entanto, deixa o quarto da moça sem tocá-la. Ele não aceitou macular a pureza da jovem que se entregaria a ele por plena iniciativa da mãe e assim não maculou o amor que sentia por Lidia. O crítico Rodríguez Monegal destacou: “También es significativa la solicitud, casi celestinesca, con que la madre ofrece la virginidad de Lidia para entrapar al joven. [...]” (MONEGAL, 1968, p.33), a mãe oferece a filha para que o casamento seja forçoso e obrigatório. Novamente a intenção da jovem em consumir o seu amor não é explicitada, entendemos que se Nébel aproveitasse a oportunidade a jovem simplesmente consentiria, acatando a resolução da mãe e do amado.

A mãe induz a moça a separar-se de Nébel e Lidia escreve a ele um bilhete de despedida:

Idolatrado Octavio: Mi desesperación no puede ser más grande, pero mamá ha visto que si casaba con usted me estaban reservados grandes dolores, he comprendido como ella que lo mejor era separarnos y le jura no olvidarlo nunca  
Su Lidia (QUIROGA, 2007, p.17)

O bilhete mostra claramente que foi a mãe que tomou a decisão pela jovem, que por sua pouca idade é incapaz de agir por si mesma, e, sem contar com o apoio do amado que se omite em tomar uma decisão, concorda com a mãe e aceita a separação.

Anos depois Lidia e Nébel voltam a se encontrar; ele está casado, ela e a mãe, que está gravemente doente, passam por dificuldades financeiras. María está muito diferente do que fora onze anos antes:

El cutis amarillo, con tonos verdosos en las sombras, se resquebrajaba en polvorientos surcos. Los pómulos saltaban ahora, y los labios, siempre gruesos, pretendían ocultar una dentadura de todo cariada. Bajo el cuerpo demacrado se veía viva a la morfina corriendo por entre los nervios agotados y las arterias acuosas, [...] (QUIROGA, 2007, p. 17)

Mais do que o tempo a morfina tinha-lhe feito muito mal, mas não modificara seu caráter.

Lidia é assim descrita: “Estaba también muy cambiada, porque el encanto de un candor y una frescura de los catorce años, no se vuelve a hallar más en la mujer de veintiséis. Pero bella siempre. [...]” (QUIROGA, 2007, p. 18). Ainda bela, porém já não mais pura.

Amparada pelos sentimentos que Nébel ainda nutre por Lidia a mãe tenta convencê-lo a levá-las para passar alguns dias em sua fazenda. Argumenta que desde muito deseja passar alguns dias no campo, que um pouco de ar puro faria bem à filha e diante da negativa dele apela para o fato delas estarem na miséria e, como derradeiro argumento, mais uma vez oferece a filha como barganha:

\_ ¡Sí, usted la conoce! ¿Y cree que Lidia es mujer capaz de olvidar cuando ha querido?

Ahora había reforzado su insinuación con una leve guiñada. Nébel valoró entonces de golpe el abismo en que pudo haber caído antes. Era siempre la misma madre, pero ya envilecida por su propia alma vieja, la morfina y la pobreza. Y Lidia... Al verla otra vez había sentido un brusco golpe de deseo por la mujer actual de garganta llena y ya estremecida. Ante el tratado comercial que le ofrecían, se echó en brazos de aquella rara conquista que le deparaba el destino. (QUIROGA, 2007, p.19)

Novamente a mãe oferece a filha a Nébel, pois sabia que uma vez juntos na fazenda, fatalmente, o amor da juventude se consumiria. Estando diante não mais de uma jovem pura, mas de uma mulher que denunciava *el amor ya gozado*, diferentemente da primeira vez, Nébel aceita o contrato comercial que lhe é proposto. Torna-se assim o homem descrito por Freud que busca na mulher de comportamento sexual duvidoso a satisfação de seus desejos

sexuais. Em seu texto “Sobre un tipo especial de la elección del objeto en el hombre”, escrito em 1910, Freud tratou da escolha de objeto amoroso dos neuróticos, e fez uma ressalva para o fato de que esta podia ser percebida entre os indivíduos de tipo médio e também nos de personalidades admiráveis.

Ele descreveu três condições para a tal eleição a segunda condição foi chamada de “amor à prostituta”, e afirma que o homem não se interessa por mulheres castas, mas sim por “[...] aquellas otras sexualmente sospechosas, cuya pureza y fidelidad pueden ponerse en duda. [...]”(FREUD, 1996 [1910], p.1626). Quando Lidia era uma jovem casta Nébel nunca sequer atreveu-se a beijá-la, porém ao perceber que ela mudara não encontra mais motivos para refrear seus instintos, não leva em consideração nem o seu próprio estado civil.

Mas uma vez Lidia cede às circunstâncias planejadas pela mãe e a vontade de Nébel, ela consente na relação sexual, mas sua vontade não é explicitada, a reação dela a aproximação de Nébel, no meio da noite é sucintamente descrita, como uma insinuação para que o leitor imaginasse a reação dela e o que viria a acontecer depois: “[...] Pero cuando la mano de Nébel tocó en la oscuridad un brazo tibio, el cuerpo tembló entonces en una honda sacudida.” (QUIROGA, 2007, p. 21). A reação depois do encontro é descrita: “[...] Ella a su vez recordaría... Y las lágrimas de Lidia continuaban una tras otra, regando como una tumba el abominable fin de su único sueño de felicidad.” (QUIROGA, 2007, p.21). Ao entregar-se ao desejo de Nébel, e servindo à vontade da mãe, ela passa por cima dos próprios sentimentos e tem suas aspirações românticas desfeitas, ela talvez desejasse também o encontro, mas em outras circunstâncias.

Depois de passar a noite com Lidia, Nébel recebe uma carta da esposa e deixa claro que nada entre eles mudaria:

Esa tarde llegó el correo cuando estaban solos en el comedor, y Nébel abrió una carta.  
\_ ¿Noticias? – preguntó Lidia levantando inquieta los ojos a él.  
\_ Sí – repuso Nébel, prosiguiendo la lectura.  
\_ ¿Del médico? – volvió Lidia al rato, más ansiosa aún.  
\_ No, de mi mujer – repuso él con la voz dura, sin levantar los ojos. (QUIROGA, 2007, p. 22)

A mãe promove tal situação mesmo sabendo que Nébel não se divorciaria da esposa. Induz a filha a um relacionamento sem futuro que serve unicamente como uma maneira de subsistência para ambas.

Em defesa de María, encontramos este excerto do início do conto: “Quería entrañablemente a Lidia; y con la moral de las histéricas burguesas, hubiera envilecido a su hija para hacerla feliz – esto es para proporcionarle aquello que habría hecho su propia

felicidad.” (QUIROGA, 2007, p. 13). Ao oferecer a filha para Nébel, por mais de uma vez, a mãe acredita estar privilegiando a felicidade da filha, baseada em seus próprios critérios e ações passadas.

María, da primeira vez que ofereceu Lidia a Nébel, buscava no casamento da filha com um jovem de alta classe social a sua própria redenção frente à sociedade que a julgava:

La situación de ella, sobrado equívoca en Concordia, exigía una sanción social que debía comenzar, desde luego, por la del futuro suegro de su hija. Y sobre todo, la sostenía el deseo de humillar, de forzar a la moral burguesa, a doblar las rodillas ante la misma inconveniencia que despreció. (QUIROGA, 2007, p. 13)

O casamento, de certa forma, reabilitaria María e Lidia diante da sociedade, o evento social realizado com um jovem de boa família as legitimaria; a jovem se casaria por amor, a mãe a oferecia em casamento por convenção social. Na segunda vez o motivo principal da oferta eram as necessidades financeiras de mãe e filha, não havia nenhuma questão de aparência ou de sanção social na aproximação do ex casal apaixonado, era simplesmente uma tentativa da mãe, a derradeira, de tentar salvar a si e a filha da miséria.

Depois da morte de sua mãe Lidia deixa a fazenda de Nébel e como uma espécie de pagamento pelos serviços prestados ele entrega-lhe um cheque:

\_ Toma esto – le dijo cuando se aproximó a él, tendiéndole un cheque de diez mil pesos.

Lidia se estremeció violentamente, y sus ojos enrojecidos se fijaron de lleno en los de Nébel. Pero éste sostuvo la mirada.

\_ ¡Toma, pues! – repitió sorprendido.

Lidia lo tomó y se bajó a recoger su valijita. (QUIROGA, 2007, p.22)

Lidia, com os olhos vermelhos, triste pelo desfecho de sua estória e de seu sonho romântico, aceita o dinheiro, cumpre a negociação iniciada pela mãe anos antes, quando a deixou só no quarto com Nébel. A necessidade parece falar mais alto que seu orgulho ou que seus sentimentos; pode-se entender que ela ainda amasse Nébel. Sobre este trecho do conto comenta o crítico Pablo Rocca:

Pero tan severo juez no parece atormentarse por engañar a su lejana esposa, sino porque se ha traicionado a sí mismo, manchando un “recuerdo puro”. Para equilibrar la culpa, entrega a la muchacha un cheque de diez mil pesos, una cifra escandalosamente alta para la época que, luego de una breve vacilación, la antigua joven angelical acepta, confirmando su nuevo estatus de prostituta. (2007, p. 89)

Nébel antes tão preocupado com a beleza de seus sentimentos agora ignora os sentimentos de Lidia, ignora a fidelidade que deveria ter para com sua esposa e busca aplacar seu remorso com o cheque que entrega a sua paixão adolescente.

Neste conto temos uma sorte de prostituição velada; a mãe da jovem quer forçar a necessidade de um casamento por uma convenção social, não é por dinheiro que tenta vender

a filha. Num segundo momento, há a presença da necessidade financeira; a moça “prostitui-se” por interferência da mãe, e no final aceita o dinheiro de Nébel por falta de alternativa.

Lidia age sempre de forma passiva, seja em relação à mãe, seja em relação à Nébel; sobre a passividade citamos excerto do livro *A exceção feminina os impasses do gozo*, de Gérard Pommier:

O que é então esse ato, que consiste em se entregar à fantasia? Por que uma mulher pode se envolver numa passividade que, se não pode ser assimilada à psicose, também não deixa de conhecer um certo grau de despersonalização quando seu corpo reflete o corpo do Outro<sup>20</sup>, abrigo da causa de um desejo estranho? A busca da passividade provoca uma voragem. A fantasia de ser o objeto de uma fantasia recupera, por esse desvio que passa pelo logro, o gozo perdido do corpo. (POMMIER, 1987, p. 54)

A personagem Lidia se despersonaliza na medida em que se submete às escolhas da mãe ou as do amado e se torna absolutamente passiva em relação a seus atos, deixando que outros articulem suas decisões. Parece não ter vontade própria, ou melhor, parece não fazer valer a sua vontade, agindo sempre de acordo com o que a mãe ou Nébel lhe incitam a fazer. Sobre isso citamos trecho do Seminário 6, de 1958:

O discurso elementar da demanda submete a necessidade do sujeito ao consentimento, ao capricho, ao arbitrário do Outro como tal, e estrutura assim a tensão e a intenção humana na fragmentação significativa. Para além desta primeira relação com o Outro, trata-se para o sujeito de encontrar no discurso que o forma, no discurso já estruturado, o seu *feel*, a sua própria vontade.” (LACAN, 1989, p.52)

Lidia não consegue encontrar, ou demonstrar, a sua própria vontade diante do discurso já estruturado do Outro. Ela não consegue impor-se, seja frente a mãe ou frente a Nébel.

Em outro excerto do texto de Lacan, temos: “[...] Para além das necessidades da demanda que despedaça e fractura o sujeito, para além da relação com o Outro, o reencontro do desejo no seu carácter ingênuo é o problema com o qual nos confrontamos sempre. [...]” (1989, p. 52). Ela reencontra seu desejo em seu carácter ingênuo em Nébel, porém o relacionamento entre os dois não passou de uma temporada na fazenda dele, relacionamento que sempre se desenvolveu da maneira que ele, Nébel, determinava, e não de acordo com a vontade de Lidia. Ao final do conto, ela vai embora sozinha, levando consigo o cheque recebido, novamente perdendo seu desejo, desejo este que ela é incapaz de manifestar claramente.

---

<sup>20</sup>Pommier faz referência ao Outro, termo atribuído a Jacques Lacan, que segundo o pesquisador Slavoj Žižek pode ser entendido como: A ordem simbólica, a constituição não escrita da sociedade, é a segunda natureza de todo ser falante [...] O grande Outro opera num nível simbólico. [...] nunca interagimos simplesmente com outros; nossa atividade de fala é fundada em nossa aceitação e dependência de uma complexa rede de regras e outros tipos de pressupostos. (2010, p.16)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Horacio Quiroga transitou entre diversos meios culturais, publicou textos (crônicas, contos, artigos sobre assuntos diversos) nas principais revistas de variedades argentinas, fato que muito contribuiu para sua formação e amadurecimento como escritor. Teve seus textos impressos em publicações como *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, *Plus Ultra*, *Atlántida*, *El Hogar*, entre outras, contribuindo para a difusão de textos literários para um público diversificado, em grande parte feminino. Sua paixão pelo cinema interferiu diretamente em seu processo de escrita; em crônicas e contos foi um dos primeiros a pensar a crítica cinematográfica e incorporou em sua obra elementos narrativos trazidos pela nova arte. Os quatro contos que Quiroga escreveu sobre cinema (que dialogam quase que diretamente com várias de suas crônicas sobre o mesmo assunto) não foram analisados neste trabalho como uma temática em si mesma, entretanto são muito interessantes para pensar-se nas mulheres ali descritas.

Escreveu contos de temática urbana, povoados por jovens casadouras cuidadas por suas mães, sempre preocupadas em conseguir para as filhas um bom casamento e em resguardar a honra da família; além de mulheres maduras, damas da sociedade, belas e sedutoras que nem sempre se mantêm fiéis aos maridos. Em seus contos da selva descreveu peões, homens e mulheres simples e uma paisagem que chega até mesmo a funcionar como um personagem. Enfim, traduziu em palavras tudo que os olhos do ciclista, do frequentador de círculos literários de Montevideo e Buenos Aires, do *homo faber misionero*, do amante, do escritor souberam captar. Além, é claro, da literatura, interessou-se pelas ciências, medicina, agricultura, fauna, teatro, cinema, etc.; e tudo retratou em suas crônicas e contos, sem perder de vista o gosto do público.

Buscamos nas crônicas de Roberto Arlt e de Alfonsina Storni algo da Buenos Aires das primeiras décadas do século XX. As mulheres descritas por estes autores em pouco ou nada se pareciam com as mulheres que habitavam os contos de Quiroga, no entanto, de certa forma estas influenciaram parte da obra do autor *rioplatense*, no sentido de que eram parte considerável do público das revistas de variedades. Na literatura buscavam refúgio de sua vida cotidiana, histórias com as quais sonhar e assim conhecer outros horizontes além dos seus.

Através de exemplos de vozes femininas da obra de Quiroga (narradoras e personagens) buscamos demonstrar algo das diferenças, das especificidades e da relevância

destas na obra do autor uruguaio. Justamente tais diferenças e especificidades fizeram com que detivéssemos nosso olhar nas mulheres quiroguianas, dentro do vasto leque de opções que a obra do *rioplatense* nos sugeria. Ao longo de nossa pesquisa pudemos compreender melhor como as personagens femininas de sua obra foram construídas.

Percebemos que o narrador utiliza-se em seus contos dos personagens ora como tema ora como técnica, de acordo com a definição de Oscar Tacca, tanto nos de temática urbana como de selva, não havendo predominância de um uso ou de outro em um só dos universos. Os usos variam de acordo com a estória a ser narrada.

No universo urbano temos, em geral, mulheres que têm descritos seus trajes e adornos e que em comum têm também o fato de não exercerem nenhum tipo de atividade, não trabalham nem estudam. Encontram-se sempre em suas casas ou desfilando por teatros e outros ambientes sociais. Um bom casamento, mais que uma convenção social, era um meio de vida. Neste universo também identificamos entre os personagens a presença de uma sorte de jogo de aparências, seus sentimentos e intenções parecem estar constantemente disfarçados, demonstrados através de meias palavras, principalmente quando os personagens fogem a alguma norma moral.

A aparência social é também importante; é fundamental mostrar-se bem aos olhos da sociedade. O amor folhetinesco se dá sempre envolto por uma nuvem de aparências e interesses; o típico, e nestes, irônico, narrador quiroguiano se utiliza deste universo tanto para agradar as suas leitoras que neles buscam sonhos românticos quanto para criticar a sociedade burguesa da época através de seus usos e costumes.

No universo da selva onde a descrição que ganha destaque é a da natureza que é companheira constante dos personagens, seja para ajuda-los na sobrevivência ou para desafiá-los, temos mulheres fortes que tem que batalhar pelo pão de cada dia, as vezes ajudando os maridos ou quando solteiras, sozinhas; pouca atenção é dada à maneira como se vestem. Diferentemente do que acontece no ambiente urbano, neste, sentimentos e intenções se dão geralmente de forma simples e direta, especialmente em relação ao sentimento amoroso entendido de maneira prática.

Acreditamos que a relevância das personagens femininas na obra de Horacio Quiroga se dê justamente pelo cuidado que o narrador tem ao construí-las, as especificidades que vão ter em cada universo temático, os traços que as diferenciam. O fato de terem detalhes específicos é importante para o desenvolvimento das narrativas, mesmo quando as personagens femininas têm papel secundário; inclusive dentro de uma mesma temática as mulheres não são tipificadas, vemos muitas vezes em meio as estórias de amor personagens

insatisfeitas que buscam alento em joias, relacionamentos extraconjugais e até mesmo na morfina. Quando tratou da figura da prostituta, recriou também o universo onde ela se inseria, de modo que o leitor pudesse entender, ou inferir, as diferenças entre a que habita o universo urbano e a da selva, entre a que exerce o ofício como outra profissão qualquer, a que é objeto e a que não tem escolha.

Quiroga descreveu desde a mais simples prostituta de Misiones até a mais bela atriz de Hollywood, mulheres maduras, donzelas virginais, mães zelosas, dentro de um espectro social bastante abrangente, construindo assim uma espécie de retrato da sociedade de sua época, com seus valores, seus problemas, sua efervescência cultural, entre outros detalhes que não escaparam ao atento olhar do cronista/contista.

De acordo com Gérard Pommier: “A mulher não tem identificação, mas sim identificações, que exprimem a falta de consistência do traço identificatório e revelam a impossibilidade de definir um modelo feminino.” (1985, p. 33). Se a definição do modelo feminino é impossível, tampouco Quiroga se propôs a transmiti-lo em sua obra. Entendemos que existe a mulher que é mãe, a que é esposa, a que é prostituta, a que é estrela de cinema, entre várias outras possibilidades, de formas distintas todas se mostram na obra de Horacio Quiroga e merecem um olhar mais atento como quisemos propor neste trabalho.

Buscamos demonstrar que a variedade da obra quiroguiana, seja pela diversidade de gêneros ou pela diversidade de assuntos que contempla, não permite rótulos. Taxar o autor como escritor fantástico, de folhetim, de selva, cronista, etc., seria tentar diminuir a abrangência de seu legado. O fato de ter transitado entre gêneros, assuntos, temáticas e publicações justamente fazem com que seja um autor relevante até os dias atuais. A diversidade de suas temáticas narrativas e as especificidades de suas personagens, em especial as femininas, são fruto deste transitar e justamente nas mulheres, protagonistas ou não de seus textos, é que esta diversidade nos parece ser ainda mais relevante. Acreditamos que ainda há muito por dizer sobre a obra de Horacio Quiroga e suas personagens femininas.



## FONTES CONSULTADAS:

<http://lema.rae.es/drae/?val=histeria>. Acessado em 19/05/2014

[http://www.todotango.com/Spanish/las\\_obras/Tema.aspx?id=HJ47n/ZnAjo=](http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=HJ47n/ZnAjo=). Acessado em 18/03/2014.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES-BEZERRA, Wilson. *Reverberações da fronteira em Horacio Quiroga*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2008

ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1976.

AVARO, Nora. “El relato de la “vida intensa” en los “Cuentos de monte” de Horacio Quiroga” in *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2002.

CASAS, Fabián. “Los siete prólogos” in *Los siete locos*. Buenos Aires: Gárgola, 2014.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Editora Globo, 2003.

DIZ, Tania. “Alfonsina Storni: Feminidades insurgentes” in *Escritos Imágenes de género*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, 2014.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Mémoires do Subsolo*. Boris Schnaiderman (Trad.). São Paulo: Editora Paulicéia, 1992.

FREUD, Sigmund. “Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre” in *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, pp. 1625-1629, Tomo 2.

\_\_\_\_\_. “El tabu de la virginidad” in *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, pp. 2444- 2453, Tomo 3.

\_\_\_\_\_. “Histeria” in *Estudos sobre histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 75-94, Volume II.

GÁRATE, Miriam V. “Acerca de um conto que é um sonho que é o roteiro de um filme que... Em torno a Miss Dorothy Philips, mi esposa.” In: *ATAS DO XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC*, 2007.

\_\_\_\_\_. *Notas de trabalho sobre Horacio Quiroga. Literatura, cinema, psicanálise: projeções e intersecções de campo*. Revista Literatura e Sociedade, n. 10, 2007-2008.

GARCÍA, Guillermo. “Horacio Quiroga, escritor de vanguardia.” In: *Anclajes*, Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso, Vol. X, número 10, 2006.

JITRIK, Noé. *Horacio Quiroga – Una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1959.

LACAN, Jacques. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Eunice Martinho (Trad.). Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. “Estudio Preliminar.” In: QUIROGA, Horacio. *Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1996

MONEGAL, E. Rodríguez. *El desterrado – Vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968.

\_\_\_\_\_. *Narradores de esta América*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1976.

MONTALDO, Graciela. “Quiroga: o fracasso do dândi, o fracasso do aventureiro.” In: *A propriedade da cultura ensaios críticos sobre literatura e indústria cultural na América Latina*. Eduard Marquardt (Trad.). Chapecó: Argos editora universitária, 2004.

MORAN, Edgar. *As estrelas mito e sedução no cinema*. Luciano Trigo (Trad.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

POMMIER, Gérard. *A exceção feminina os impasses do gozo*. Dulce M. P. Duque Estrada (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

QUIROGA, Horacio. *Anaconda. El salvaje. Pasado amor*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1960.

\_\_\_\_\_. *Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1996.

\_\_\_\_\_. *Cuentos*. Madrid: Catedra, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Buenos Aires: Agebe, 2007.

\_\_\_\_\_. *Los trucos del perfecto cuentista y otros escritos*. Buenos Aires: Alianza Bolsillo, 1993.

\_\_\_\_\_. *Obras: Cuentos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002.

\_\_\_\_\_. *Todos los cuentos*. São Paulo: Allca XX / Edusp, 1996.

RIVERA, Jorge B. “Profesionalismo literario y pionerismo en la vida de Horacio Quiroga.” In: *Todos los cuentos*. São Paulo: Allca XX / Edusp, 1996.

ROCCA, Pablo. *Horacio Quiroga – El escritor y el mito*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

\_\_\_\_\_. “Quiroga y la hipótesis técnico-científica.” In: QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. São Paulo: Allca XX / Edusp, 1996.

STORNI, Alfonsina. *Escritos Imágenes de género*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, 2014.

TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

UTRERA, Laura. *Notas críticas y relatos sobre cine: una lectura de su articulación en Horacio Quiroga*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Mar del Plata, número 21, pp. 121-143, 2010.

\_\_\_\_\_. “La redención de Milonguita. Rastros de época en *Tangos redentores* de Horacio Quiroga.” In: Actas del II congreso internacional “Cuestiones Críticas”. Rosario: FHyA-UNR, 2009.

ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.