

**A POESIA DE DULCE MARÍA LOYNAZ, ALFONSINA STORNI E MAGDA
PORTAL: O TRANSFORMAR DAS PALAVRAS E A BUSCA DA
LIBERDADE, DO IMPULSO, DA EXPLOSÃO POÉTICA**

**por
DEBORA RIBEIRO LOPES ZOLETTI**

Curso de Doutorado em Letras Neolatinas, Literaturas Hispânicas

**Tese de Doutorado em Literaturas
Hispânicas apresentada ao programa de
Pós-Graduação em Letras Neolatinas da
Universidade Federal do Rio de Janeiro
como quesito para a obtenção do título
de Doutor(a) em Letras Neolatinas,
(Estudos Literários Neolatinos, opção
Literaturas Hispânicas).**

**Orientador: Professora Doutora Mariluci
Guberman.**

Junho de 2009 / UFRJ

A poesia de Dulce María Loynaz, Alfonsina Storni e Magda Portal: o transformar das palavras e a busca da liberdade, do impulso, da explosão poética.

por

Debora Ribeiro Lopes Zoletti

Orientadora: Professora Doutora Mariluci da Cunha Guberman

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas.

EXAMINADA POR:

Prof^a. Dr^a. Mariluci da Cunha Guberman (Presidente)
Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Celina Moreira de Mello
Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento
Programa de Pós-Graduação em Literaturas Estrangeiras Modernas (UFF)

Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia de Oliveira Lins
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (UFRJ)

Prof. Dr. Luiz Edmundo Bouças Coutinho
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Lívia Maria de Freitas Reis (Suplente)
Programa de Pós-Graduação em Literaturas Estrangeiras Modernas (UFF)

Prof^a. Dr^a. Cláudia Heloisa Impellizieri Luna Ferreira da Silva (Suplente)
Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (UFRJ)

**Rio de Janeiro
Junho de 2009**

*A minha avó, Rosalina Cabral Ribeiro (in memoriam),
para quem também devo minhas mais belas recordações.*

AGRADECIMENTOS

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da UFRJ por todo apoio.

A minha orientadora, professora Doutora Mariluci Guberman por acreditar em minhas habilidades e, principalmente, pela bibliografia, pelos conceitos teóricos e por todos os ensinamentos a mim passados, repletos de carinho e amizade desde os tempos da graduação.

À professora Doutora Celina Mello que muito me auxiliou para a organização temática e estrutural desta pesquisa durante a disciplina Seminário Tese.

Aos professores Doutores Luiz Edmundo Bouças Coutinho e Vera Lins que me auxiliaram quanto ao direcionamento mais específico de minha pesquisa, dando-me valiosas sugestões durante a arguição da Qualificação da Tese em julho de 2008.

A todos os professores que compõem o Departamento de Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da UFRJ e, principalmente, ao Setor de Espanhol pelo apoio durante os anos em que atuei como professora substituta.

A minha grande e sempre amiga Mestre (UFRJ) Mariana Tavares de Albuquerque que é, sem dúvida alguma, uma das principais responsáveis por mais essa etapa acadêmica concluída.

As minhas amigas Doutorandas (UFRJ) Elaine Almeida, Flávia Ferreira, Isabela Loureiro e Julia Scamparini que, juntas, como um apoio

mútuo, traçávamos nossos caminhos, trocando idéias e sugestões durante os anos do curso de Doutorado.

As minhas amigas Andréa, Adriana, Alice, Luisa e Marina que também muito me ajudaram, cada uma com seu jeito especial de ser, na realização desta pesquisa.

Aos especiais e importantes alunos que durante minha jornada profissional/acadêmica me marcaram profundamente.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

A minha filha Laura que, neste momento, apesar de ainda estar sendo gerada em meu ventre e, portanto ainda não aconchegada em meus braços, me deu entusiasmo suficiente para a conclusão desta pesquisa através de uma força até então desconhecida por mim: A força de um diferente - mas não menos intenso - amor.

A meu marido, Gustavo, por todo amor e dedicação constantes e, principalmente, pelo incentivo quanto ao desenvolvimento de minha carreira acadêmica desde os anos da graduação.

Aos meus pais Jorge Paulo e Rosa Maria e ao meu irmão Bruno por todo amor, carinho, amizade e apoio dedicados a mim durante todas as etapas de minha vida.

A toda minha família, responsável também por minha sólida formação baseada em amor, respeito e, principalmente, união.

Feminina Primeira!

*Eu,...
Com muito amor concebida!... De masculino e feminino,...*

*Grande esforço para SER,...
De fora!... Ainda não sabes de mim,...
De dentro!... Feminina, sei que estou sendo,...
E já te sinto, aprendendo!... És feminina também,...*

*O interior, ainda um pouco turbulento,...
Pois de fora!... Pareces ainda, não saber de mim,...
E dentro!... Já feminina, mas SER completando, tento suavemente te avisar,...
Feminina de feminina!... Alguns sinais, com certeza, vais notar,...*

*Subitamente!... Enjôo!... De novo!... Outra vez!...
Assustadas!... Vais correndo a uma amiga partilhar,...
Tento de dentro!... Nesse momento, te acalmar, pois, tudo vai bem,...
Feminina de feminina!... Indagas!... Serás o meu primeiro SER?...*

*Agora!... Insegura e confusa estais, misturas alegrias e dúvidas,...
Decides mesmo na tua incerteza, logo certeza buscar,...
De dentro!... Nesse momento, te percebo ainda um pouco turbulenta,...
Feminina de feminina!... Exclamas!... Será que por graça, mereço um SER!...*

*Eu,...
Já SER, percebo,...
Estás inquieta com a dúvida,...*

*Trêmula e lentamente abres um envelope,...
Confusas emoções!... Afinal, é a sensação do possível primeiro,...
Simples vocábulo, registrado em letras maiúsculas,... POSITIVO!...
Grande alegria!... Explosão!... Talvez dançar, cantar, pular, gritar,...
Feminina de feminina!... Choras!... Certeza da divina permissão, gerar um SER,...*

*Fico radiante!... Tento cambalhotas!... Já sei que me sabes,...
Te sinto muito bem!... Compartilhas novas atitudes e novos cuidados,...
Teu masculino talvez sendo seu feminino, te elevou, e também compartilhou,...
Feminina de feminina!... Curiosa!... SER, feminino ou masculino?...
Logo descobres!... FEMININA!...
E transbordando de felicidades!... Choras de novo!... E agradeces aos céus teu mérito,...*

*Eu,...
Já SER, percebo,...
Enquanto aguardamos nosso encontro fora,... Estaremos sempre lindas e radiantes!...
Pois, de agora em diante!... És Feminina de Feminina COM FEMININA,...*
*Beijo!...
Até já!...*

Jorge Paulo(JP) Lopes - Outubro/2008
(Meu pai)

SINOPSE

Polêmicas acerca da poética de Dulce María Loynaz, Alfonsina Storni e Magda Portal. Movimentos estéticos da América hispânica no século XX. Vanguarda e Pós-modernismo Hispano-americano. A imagem do espaço urbano como símbolo do homem moderno, atordoado perante as rápidas transformações causadas pelo advento da modernidade, e a perda da imagem de seu mundo. Questionamentos sobre sua existência e o sentir-se estranho/estrangeiro em sua própria cidade.

RESUMO

ZOLETTI, Debora Ribeiro Lopes. *A poesia de Dulce María Loynaz, Alfonsina Storni e Magda Portal: o transformar das palavras e a busca da liberdade, do impulso, da explosão poética*. Rio de Janeiro: UFRJ, Fac. de Letras, 2005. 164fl. Mimeo. Tese de Doutorado em Letras Neolatinas, Literaturas Hispânicas.

Dulce María Loynaz (Cuba, 1902-1997) e Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938), responsáveis pela circulação de uma obra literária que abarca desde poesias até ensaios, teatro, conferências, crônicas e artigos em revistas e jornais do mundo hispânico são, hoje, consideradas importantes figuras das letras hispano-americanas. Porém, constantes polêmicas surgiram acerca da dificuldade de considerar suas poéticas vinculadas às estéticas ou movimentos que vigoravam na América Hispânica durante o século XX, como por exemplo, as vanguardas e o pós-modernismo. Esta pesquisa tem como objetivo mostrar que, a partir da análise da obra *Versos* (1927), de Dulce María Loynaz, e das obras *La inquietud del rosal* (1916) e *Irremediable* (1919), de Alfonsina Storni, não há predominantemente características pós-modernistas nas poéticas dessas autoras segundo afirmavam grandes críticos literários. Em um primeiro momento, mostraremos como o período das vanguardas influenciou a escritura inicial de tais poetisas quanto à experimentação formal em busca da nova poesia do século XX. Em um segundo momento, ainda dentro do contexto das vanguardas, tomaremos a poética de Alfonsina Storni e da peruana Magda Portal (1901-1989) para analisar a imagem do espaço urbano como símbolo daquele homem que, perante a modernidade, se choca com as rápidas transformações, perde a imagem de seu mundo, questiona sua existência, sentindo-se estranho em sua própria cidade.

RESUMEN

ZOLETTI, Debora Ribeiro Lopes. *A poesia de Dulce María Loynaz, Alfonsina Storni e Magda Portal: o transformar das palavras e a busca da liberdade, do impulso, da explosão poética*. Rio de Janeiro: UFRJ, Fac. de Letras, 2005. 164fl. Mimeo. Tese de Doutorado em Letras Neolatinas, Literaturas Hispânicas.

Dulce María Loynaz (Cuba, 1902-1997) y Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938) responsables por la circulación de una obra literaria que va desde poesía hacia teatro, conferencias, crónicas y artículos en revistas y periódicos del mundo hispánico son, hoy, consideradas importantes figuras de las letras hispanoamericanas. Sin embargo, constantes polémicas surgieron acerca de la dificultad en ubicar sus poéticas según las estéticas o movimientos que surgían en América Hispánica durante el siglo XX, como por ejemplo, las vanguardias y el postmodernismo. El objetivo de esta investigación es el de señalar que, a partir del análisis de la obra *Versos* (1927), de Dulce María Loynaz y de las obras *La inquietud del rosal* (1916) y *Irremediable* (1919), de Alfonsina Storni, no hay predominantemente rasgos postmodernistas en las poéticas de dichas autoras según afirmaban grandes críticos literarios. En un primer momento, mostraremos como el período de las vanguardias ejerció influjo en la escritura inicial de las poetisas cuanto a la experimentación formal en búsqueda de la nueva poesía del siglo XX. En un segundo momento, aún dentro del contexto de las vanguardias tomaremos la poética de Alfonsina Storni y de la peruana Magda Portal (1901-1989) para analizar la imagen del espacio urbano como símbolo de aquel hombre que, frente a la modernidad, se asombra con los rápidos cambios, pierde la imagen de su mundo, cuestiona su existencia, sintiéndose anómalo en su propia ciudad.

ABSTRACT

ZOLETTI, Debora Ribeiro Lopes. *A poesia de Dulce María Loynaz, Alfonsina Storni e Magda Portal: o transformar das palavras e a busca da liberdade, do impulso, da explosão poética*. Rio de Janeiro: UFRJ, Fac. de Letras, 2005. 164fl. Mimeo. Tese de Doutorado em Letras Neolatinas, Literaturas Hispânicas.

Dulce María Loynaz (Cuba, 1902-1997) and Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938), who were responsible for the circulation of various literary works that vary from rehearsals, theaters, conferences, chronicles and articles in journals and magazines, are currently considered important figures in latin-american arts. However, constant controversies were suggested with regards to the relation of their poetry to esthetics or movements present in the 20th century in Latin-America, i.e. the vanguards and the post-modernism. The purpose of this study is to analyze *Versos* (1927), of Dulce María Loynaz, as well as *La inquietud del rosal* (1916) and *Irremediable* (1919), of Alfonsina Storni, in order to demonstrate that there are no post-modern characteristics in the poetry of these authors, differently from what was previously suggested by great literacy critics. At first, it will be demonstrated how the period of the vanguards influenced the beginning of the writing of these poets with regards to formal experimentation and search of a new poetry of the 20th century. Subsequently, still with focus on the vanguards and through the poetry of Alfonsina Storni and the peruvian Magda Portal (1901-1989), an analysis will be conducted in order to study the image of the urban scene as a symbol of men that, facing the modern world, is surprised by the rapid transformations, loses their image of the world, question their own existence, feeling a stranger in their own city.

Sumario

INTRODUÇÃO	p.14
1ª PARTE	
O CENÁRIO CULTURAL E LITERÁRIO DE DULCE MARÍA LOYNAZ, ALFONSINA STORNI E MAGDA PORTAL	
1. CUBA, ARGENTINA E PERU: O CAMINHAR PARA A LIBERDADE	p.20
1.1 A Cuba de José Martí	p.22
1.2 A Argentina de José de San Martín	p.29
1.3 O Peru de Simón Bolívar e de José de San Martín	p.35
2. A POESIA DO SÉCULO XX NA AMÉRICA HISPÂNICA	p.41
2.1 O turbilhão da vida moderna	p.42
2.2 A nova poesia: revelação e criação	p.46
2.3 A modernidade e a estética hispano-americana	p.52
2.3.1 As vanguardas e a busca pela nova poesia	p.52
2.3.2 Pós-modernismo hispano-americano: uma expressão do íntimo	p.60
2ª PARTE	
A POÉTICA DE DULCE MARÍA LOYNAZ, ALFONSINA STORNI E MAGDA PORTAL	
3. TRÊS MULHERES, TRÊS GRANDES VOZES POÉTICAS NAS LETRAS HISPANO-AMERICANAS	p.66
3.1 Vozes poéticas reveladoras	p.67
3.2 A grande dama das letras cubanas e seu isolamento	p.71
3.3 O encontro com o mar e com a morte	p.75
3.4 O artifício das palavras: uma luta pelo poder da poesia	p.81
4. LOYNAZ E STORNI: A POESIA COMO UMA BUSCA DE SENTIDO	p.87
4.1 As poetas como figuras paradoxais da modernidade	p.88
4.2 A nova poesia hispano-americana: ruptura e instauração em Loynaz e Storni	p.91
4.2.1 A chegada da nova poesia	p.93
4.2.2 A ruptura	p.99
4.2.3 A Instauração	p.105
5. STORNI E PORTAL: A MODERNIDADE E A TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO ...	p.114
5.1 Os poemas comunicantes	p.115
5.2 A modernidade e o espaço poético em Storni e Portal	p.121
CONCLUSÃO	p.146

BIBLIOGRAFIA p.150

ANEXOS p.160

INTRODUÇÃO

Por volta de 1920, a poesia hispano-americana parece tomar duas direções paralelas: Uma orientada pelas correntes vanguardistas e outra pelo movimento pós-modernista. A primeira, caracterizada como “arte da modernidade”, está vinculada às idéias de mudança e apresenta uma poética de caráter crítico, como negação e oposição à tradição, como ruptura para a instauração do novo e pode ser pensada segundo dois momentos: O primeiro, a partir de 1914 até fim dos anos vinte, marcado pelos movimentos contemporâneos *criacionismo*, *estridentismo*, *martínfierrismo* e *diepalismo*; e o segundo, marcado pelo surgimento do *surrealismo*, a partir de 1924 até meados do século XX).

Na segunda direção, a voz poética se volta para os problemas intimistas com o propósito de alcançar o âmago do ser humano, suas paixões e seus sentimentos. É nesta segunda direção que se situa, segundo a historiografia literária hispano-americana, grande parte das obras da cubana Dulce María Loynaz (1902-1997) e da argentina Alfonsina Storni (1892-1938), pois estas se mantêm distantes das idéias e das estéticas da modernidade, difundidas em Cuba, a partir da publicação da *Revista de Avance* (1927), e na Argentina a partir das publicações, em 1924, de *Proa* (2ª etapa) e *Martín Fierro* por grupos vanguardistas.

Entretanto, de acordo com o corpus poético selecionado para o presente estudo, mostraremos que em obras como *Versos* (1927), de Loynaz, e em *La inquietud del rosal* (1916) e *Irremediavelmente* (1919), de

Storni, há poemas em que a temática da busca pela nova forma de arte, impulsionada pelos principais movimentos vanguardistas vindos da Europa, chega e se instala em terras americanas. Ainda que renomados estudiosos da literatura hispano-americana afirmem que aquelas poetas integram exclusivamente o grupo dos pós-modernistas, analisaremos, apoiados nas principais revistas e manifestos vanguardistas cubanos e argentinos, bem como em suas obras poéticas, como Loynaz e Storni se deixam levar pelo entusiasmo daquela energia artística renovadora e como isso se expressa em seus poemas de início do século XX.

Mais adiante, em um segundo momento de análise da poesia vanguardista, passaremos à temática da configuração do espaço urbano moderno na poética da argentina Alfonsina Storni e da peruana Magda Portal. Verificaremos, a partir do tema do espaço, como Storni e Portal são capazes de realizar uma poesia comprometida com o momento histórico-social em que se encontrava a Argentina e o Peru. Tentaremos estabelecer como se produz em suas poéticas a relação entre a consciência do homem moderno e o espaço em que habita.

Para tais objetivos, no primeiro capítulo desta pesquisa, traçaremos um histórico do difícil e lento processo de independência cubana, argentina e peruana com o intuito de percebermos como se deu a evolução do contexto social e político predominante nessas regiões durante a época em que Dulce María Loynaz, Alfonsina Storni e Magda Portal escrevem suas obras. Para tal, nos apoiaremos em estudos históricos-críticos de Jiménez Pedraza, Pedro de la Hoz, Agustín Sánchez Andrés, Félix Luna e ainda nos ensaios

do libertador cubano José Martí, assim como nos ideais de seus contemporâneos José de San Martín, na Argentina, e Simon Bolívar, no Peru.

No segundo capítulo, estabeleceremos uma linha do tempo na qual possamos situar as poetas Loynaz e Storni inseridas em seus períodos histórico, literário e estético. Trataremos das principais questões acerca da estética da modernidade: As vanguardas e o Pós-modernismo hispano-americanos, segundo, principalmente, as concepções de Charles Baudelaire, Octavio Paz, Oscar Collazos e Marshall Berman.

A partir desse levantamento teórico, já no terceiro capítulo (segunda parte da tese), percorreremos o perfil literário de Loynaz, Storni e Portal. Analisaremos como vida e poesia se fundem em tais poetas, traçando entre elas um primeiro elo: As três tiveram suas vidas marcadas pela solidão, tristeza e pelo isolamento representado em alguns de seus poemas. Para tal, trataremos do conceito de “polifonia” ou “dialogismo” originalmente pensado por Mikhail Bakhtin em fins da década de 20 e, anos mais tarde, abordado também como “intertextualidade” por Roland Barthes e Julia Kristeva.

Após essa abordagem intertextual, instigaremos a reflexão acerca da paradoxal estética da arte de Loynaz e de Storni, conforme capítulo quarto, no qual analisaremos, baseando-nos nos teóricos anteriormente mencionados, a coletânea poética *Versos* (1927), de Loynaz, e as coletâneas *La inquietud del rosal* (1916) e *Irremediabilmente* (1919), de Storni. Neste quarto capítulo verificaremos como a estética vanguardista -

ainda que tal possibilidade seja rejeitada pela crítica - influenciou a produção poética de Loynaz e de Storni quanto ao tema da instauração de uma nova poesia: Mais crítica, visual/plástica e livre de qualquer tradicionalismo.

A partir desse estudo vanguardista acerca da poesia de Loynaz e Storni, passaremos, no capítulo quinto, ao estudo das poesias vanguardistas de Alfonsina Storni e de sua contemporânea, a peruana Magda Portal. Para isso, trataremos da problemática questão da vinculação entre literatura (poesia) e realidade, com o intuito de mostrar que em seus poemas, além daquelas questões estéticas de inícios de século, predomina também a voz crítica e denunciadora de uma coletividade. Esse caráter denunciador é defendido pelo escritor, poeta e ensaísta Mario Benedetti ao discorrer sobre a poesia comunicante/conversacional. Baseando-nos no estudo deste tipo de poesia, trataremos da temática do espaço urbano que, modificado pelo advento da modernidade, desconcerta a harmonia até então existente entre o homem e seu ambiente.

Com os poemas “Vaticinio” e “Selva de mi ciudad” (de *Mundo de siete pozos*, 1935), de Storni, e “Imagen” e “Canto proletario” (de *Una esperanza y El mar: vários poemas a la misma distancia*, 1927), de Portal, traçaremos uma releitura da configuração do espaço urbano moderno em duas cidades hispano-americanas: Buenos Aires e Lima. Para esse estudo do espaço, Kevin Lynch, Brissac Nelson Peixoto e também Wiltold Rybczynski nos darão suporte para a análise do espaço-cidade. Nesse mesmo capítulo, recorreremos às concepções de Julia Kristeva ao tratarmos o homem como

fruto da modernidade, o qual se sente estranho, prisioneiro de seu próprio espaço.

1ª PARTE:
O CENÁRIO CULTURAL E LITERÁRIO DE DULCE MARÍA LOYNAZ,
ALFONSINA STORNI E MAGDA PORTAL

1. CUBA, ARGENTINA E PERÚ: O CAMINHAR PARA A LIBERDADE

Todo lo que divide a los hombres, todo lo que especifica, aparta o acorrala es un pecado contra la humanidad.

(MARTÍ, José. "Mi raza". *Pátria*, Nueva York, 16 de abril de 1893)

As noções de liberdade e de nacionalismo surgiram, na América Latina, ao final do século XVIII. As idéias da Ilustração, a Guerra de Independência dos Estados Unidos e a Revolução Francesa exerceram grande influência nos territórios coloniais da Espanha na América, sobretudo, na elite local: A burguesia mestiça.

Antes de 1808, os mestiços (nascidos na América) não negavam seus vínculos com a Espanha, entretanto, apresentavam certas críticas em relação à crescente cobiça imperialista da metrópole. Esta, preocupada, esforçava-se para sustentar os laços coloniais existentes como uma forma de manter seu controle sobre as colônias e, através de constantes reformas, a coroa tentava impor uma nova administração, reorganizando sua defesa e reavivando o comércio. No entanto, a dureza de tais reformas representou seu fracasso, já que elas atacavam diretamente os interesses locais, fragilizando assim o equilíbrio do sistema colonial.

Não obstante, as medidas estabelecidas pela Espanha não impediram a expansão das novas tendências filosóficas e políticas, de modo que o povo latino-americano adquiriu consciência das diferenças existentes entre a metrópole e os territórios coloniais. Isto significou o afloramento do sentimento pátrio e da identidade nacional. Dessa forma, o conceito de liberdade ganhou grande significado a partir do nacionalismo e da luta por esse ideal, transformando a preservação da identidade nacional no grande estandarte do povo latino-americano.

1.1 A CUBA DE JOSÉ MARTÍ

De maneira geral, pode-se dividir o processo histórico de Independência Cubana em três momentos: O período da gestação da nacionalidade da ilha de acordo com o reflexo do colonialismo espanhol (1492-1898); a criação do Estado Nacional Cubano (1899 – 1958) – ainda que com uma evidente situação de dependência norte-americana – e o período revolucionário (1959-1998).

Cristóvão Colombo chega pela primeira vez em Cuba no dia 27 de outubro de 1492 e se encanta ao encontrar uma natureza exuberante com habitantes pacíficos e ingênuos que lhe ofereciam regalias em troca de supérfluos produtos europeus. Entretanto, somente em 1510 a colonização da ilha começa de fato, terminando então, com aquela aparente paz entre povos nativos e colonizadores. Diego Velázquez encarregou-se de uma operação de reconhecimento e violenta conquista, gerando forte resistência por parte dos aborígenes da região oriental de Cuba. Começa aí um processo de luta e resistência dos povos cubanos à invasão da ilha por outras nações que, na verdade, durará pelo menos até 1959, quando o revolucionário e comunista Fidel Castro ingressa no poder.

Em 1512, foi criada a Fundación Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa que estabelecia sete vilas com o objetivo de controlar o território conquistado. A partir da instauração dessas vilas os conquistadores começaram a exploração dos recursos da ilha, alterando completamente toda a rotina dos povos nativos. A atividade econômica sustentou-se graças

ao trabalho indígena – alguns anos mais tarde, o negro escravizado também foi incluído no sistema colonial cubano - mediante o sistema de “encomendas” .

A partir do século XVII o desenvolvimento do cultivo de tabaco e a produção da cana de açúcar causaram não somente o crescimento das vilas devido ao aumento populacional, como também geraram um grande salto na economia da ilha.

Outros acontecimentos internacionais também contribuíram para a prosperidade da ilha, como por exemplo, a autorização do comércio entre Cuba e os Estados Unidos (depois da Guerra de Independência das Treze Colônias). A chegada de uma grande massa de escravos a partir de 1790, ao mesmo tempo em que foi determinante para o crescimento econômico de Cuba, representou ainda uma importante fonte de instabilidade social não só pelas freqüentes manifestações de rebeldia dos escravos, como também pelas conspirações abolicionistas que começavam a surgir na colônia.

O desenvolvimento da ilha acentuou as diferenças de interesses entre colônia e metrópole. Começam a surgir manifestações de uma nacionalidade cubana emergente, revelando duas correntes políticas distintas: A primeira, que buscava a solução dos problemas cubanos através da anexação de Cuba aos Estados Unidos, e a segunda, de cunho mais radical e separatista, que aspirava conquistar a independência de Cuba.

Na década de 1880 a ilha passa por um processo de grandes mudanças econômicas e sociais. A escravidão é finalmente abolida pela Espanha em 1886 e a produção açucareira alcança uma etapa industrial. A

dependência comercial cubana em relação aos Estados Unidos é absoluta e os capitais americanos começam a entrar de maneira crescente em diversos setores da economia.

Para se juntar aos ideais de independência do exército Libertador de 1874 surge outro nome: José Martí, homem dotado de sensibilidade poética e grande capacidade de liderança, somados ainda a profundos pensamentos políticos. Com a constituição do Partido Revolucionário Cubano, Martí se une a Máximo Gómez com o intuito de unificar todos os grupos favoráveis à independência, espalhados pelas regiões da ilha, para realizarem a “guerra necessária”. Para o poeta político, a guerra não era contra o espanhol, mas, contra a cobiça e a incapacidade da Coroa Espanhola .

Em seus artigos *Madre América* (1889) e *Nuestra América* (1891), Martí reafirma seu posicionamento revolucionário e demonstra seu americanismo. Para criar uma nova América, esforçava-se em descobrir e divulgar a essência americana, abandonando as formas impostas pelos dominadores, a fim de obter liberdade política e espiritual:

Non podemos mais ser o povo de folhas, que vive no ar carregado de flores, estalando ou zumbindo, conforme a carícia caprichosa da luz, ou então açoitado e podado pelas tempestades; as árvores devem formar fileiras para que o gigante das sete léguas não possa passar. É hora da contagem e da marcha unida, devemos caminhar em filas compactas, como a prata nas raízes dos Andes. Somente aos prematuros faltará coragem. Prematuros são os homens que não acreditam em sua terra (MARTÍ, 1989: 116-121).

Em 24 de fevereiro de 1895, estoura a revolução liderada por José Martí e pelo chefe do exército libertador, Máximo Gómez. As lutas e as

invasões apontavam perfeitamente a seus objetivos: Os efeitos da guerra, que se faziam sentir em toda a ilha, resultaram em uma brusca queda da produtividade da colônia e, assim sendo, a Espanha não poderia extrair de Cuba os recursos necessários para combater a independência de sua colônia.

O transcorrer da revolução em Cuba era visto com crescente simpatia pelos norte-americanos até que, em 19 de abril de 1897, uma Resolução Conjunta aprovada pelas câmaras do Congresso dos Estados Unidos, decide que o governo de Washington poderia intervir no conflito entre metrópole e colônia. De acordo com aquele documento, Cuba deveria ser livre e independente, retirando-se os Estados Unidos da ilha quando houvesse uma garantia de estabilidade de governo local. A Espanha cede às pressões norte-americanas, outorgando tardiamente a Cuba sua autonomia, fato que já não surte os efeitos esperados.

A partir do tratado de Paris, em fevereiro de 1898, define-se na história de Cuba o período de ocupação militar americana para a criação do Estado Nacional Cubano. Neste momento, a situação política da ex-colônia estava ainda indefinida: Cuba deixava de ser colônia, no entanto, o estabelecimento da república não acontecia. Podemos afirmar então que se tratava de um período de transição, mediado pela presença direta dos Estados Unidos na direção dos destinos insulares.

Os Estados Unidos, formalmente com a posse de Cuba em 1899, preocupavam-se em definir o futuro daquela ex-colônia, considerando conveniente a dissolução e o desaparecimento dos ideais e instituições

defendidas pelo movimento libertador cubano. O projeto dos Estados Unidos era de americanizar a ilha por meio de uma ocupação prolongada. As dificuldades de reerguer em Cuba os negócios devastados pela guerra e a suposta incapacidade dos cubanos de governar seu próprio povo foi um antecedente para anexação natural da ilha pelos Estados Unidos.

Em 12 de junho de 1901 é aprovada e assinada pelos cubanos a Ementa Platt que “estabelecia as bases para instalar um protetorado norte-americano sobre a futura República de Cuba” (ANDRÉS, 2001:18). Ficava definido que, a partir daquela data, o governo americano poderia intervir nos assuntos internos da ilha quando julgassem necessário. Estava claro que “na consciência comum dos cubanos dessa época existia a idéia de que nada poderiam ser sem os norte-americanos” (HOZ, 2001: 03).

Em maio de 1902 se estabelece a República Neocolonial que durará até 1958, quando Fidel Castro, frente à Revolução Cubana, tomaria o poder. O primeiro governo neocolonial, presidido por Tomás Estrada Palma, tinha a tarefa de formalizar os vínculos de dependência da ilha com os Estados Unidos. Para isso, outros tratados foram assinados: O de Reciprocidade Comercial, que garantia aos estados Unidos o controle do mercado cubano e consolidava a estrutura mono produtora da economia cubana e o Tratado Permanente, que dava forma jurídica à Ementa Platt e estipulava o funcionamento das estações navais norte-americanas.

A aparente tranqüilidade instalada na neo-colônia desfez-se quando Palma se reelege graças a fraudes nas eleições. Esse fato, que tão logo se transforma em tradição na história de Cuba, gera insatisfação e revolta do

povo. Começam a surgir novos partidos políticos com a intenção de impedir novas fraudes e escândalos políticos.

Apesar disso, a economia cubana havia crescido significativamente nas primeiras décadas do século, estimulada pela reciprocidade comercial com os estados Unidos e pela favorável conjuntura criada pela Guerra Mundial. Segundo os estudiosos do Instituto de Cuba, aquele crescimento era unilateral, baseado na exclusividade do açúcar e nas relações mercantilistas com os Estados Unidos, já que os capitais norte-americanos controlavam setenta por cento da produção açucareira, da infra-estrutura da ilha e de outros negócios.

Esse bem estar econômico, testemunhado pelas extraordinárias mansões do bairro El Vedado, em Havana, além de distribuído de forma desigual, logo revelaria sua fragilidade. Em 1920 o preço do açúcar sofreu forte queda quando sua produção no país alcançava cinco milhões de toneladas, saturando assim seus mercados e estagnando a economia cubana. Recomeçava então o pesadelo de viver mais uma crise, a qual o poeta cubano Nicolás Guillén, registrava em um de seus poemas: “Cuba, palmar vendido / sueño descuartizado / duro mapa de azúcar y de olvido” (HOZ, 2001:03).

Em 1925 uma alternativa frente à crise foi a entrada do ditador Gerardo Machado à presidência. Ele reformulou a constituição e permaneceu no poder até 1933, não conseguindo, entretanto, acalmar os movimentos populares e a oposição a seu governo, desencadeando uma sucessão de greves, atentados e sabotagens. Em 1933 a revolução estava a

ponto de se tornar uma realidade, levando Machado, em 12 de agosto daquele ano, a fugir do país derrotado por uma greve geral.

Em 10 de março de 1952, as esperanças de uma nova eleição foram massacradas quando Fulgencio Batista retoma o poder através de um golpe militar. A visível crise social (um terço da população trabalhadora desempregada) e a inércia dos partidos políticos frente à situação do golpe de Batista fizeram crescer a revolta de populares, dando origem a um novo movimento, encabeçado pelo jovem advogado Fidel Castro. Este defendia o direito do povo em protestar e lutar contra a tirania. Com o propósito de organizar uma expedição libertadora, parte em direção ao México para iniciar a guerra revolucionária.

A princípios de 1958 o movimento revolucionário, já com novos aliados e novas colunas guerrilheiras – uma delas lideradas por Ernesto Che Guevara – partem em direção a diversos pontos do território nacional para um ataque definitivo. Em 1º de janeiro de 1959, Batista abandona o país. O exército de Cuba se rende a Fidel Castro e este ordena à população que faça uma greve geral assegurando assim, a vitória da Revolução.

Fidel Castro e Che Guevara, figuras importantes na Revolução, mobilizaram centenas de pessoas esperançosas em mudar o destino do país e mostraram ao povo que a “transformação social está na capacidade do homem de transformar a si mesmo”. A Revolução significou mais do que uma simples oposição popular ao poder ditatorial; ela configurou com mais vigor uma identidade nacional massacrada por interesses metropolitanos e imperialistas:

Se tivesse que resumir em uma só frase a natureza da mudança em nosso país, diria que passamos da frustração à esperança. [...] Não somos perfeitos, nos equivocamos uma e outra vez. Mas ao fim, e esse é o principal lucro, sabemos não somente o que somos, mas também o que queremos ser. (HOZ, 2001:03. Tradução nossa).

Como se resgatassem os ideais de seu compatriota José Martí, os cubanos, partindo de um único ideal, alcançaram uma consciência comum em busca de uma única nação: Uma Cuba independente.

1.2 A ARGENTINA DE JOSÉ DE SAN MARTÍN

Quando os primeiros espanhóis chegaram à Argentina, em inícios do século XVI, os grupos nativos da região, que já haviam interrompido o avanço dos Incas pelo noroeste argentino em defesa de seu território, dificultaram ao máximo a conquista espanhola. Em 1516, o espanhol Juan de Solís desembarcou nas costas do Rio da Prata, mas, diante da resistência e da revolta dos nativos, sua tentativa de conquista falhou, o que fez de sua expedição um fracasso.

Outra tentativa de conquista, em 1527, foi também desintegrada pelos nativos: Sebastián Caboto e Diego García navegaram pelos rios Paraná e Paraguai, formando um pequeno estabelecimento no cruzamento dos rios Caraña e Coronda próximo à confluência com o Paraná. Porém, tal construção foi destruída um ano depois pelos nativos e os dois conquistadores voltaram à Espanha.

Em 1536, Pedro Mendoza, abastecido de equipamentos e cavalos, fundou um estabelecimento chamado Santa María del Buen Ayre, que hoje é

a capital da Argentina. Porém, pouco tempo depois, os esforços da expedição espanhola para estabelecer uma colônia permanente foram dificultados pela falta de alimentos e pela hostilidade dos nativos, levando-os a abandonar o lugar.

Até 1573 (fundação de cidade de Santa Fé) as expedições de conquista foram suspensas. Somente em 1580, Juan de Garay voltou para estabelecer novamente o que havia sido anteriormente Santa María del Buen Ayre. Entretanto, devido a sua localização periférica e à escassez de metais preciosos, Buenos Aires permaneceu ignorada pelos espanhóis por mais de 200 anos:

Assim nasceu Buenos Aires em 1580, com várias características muito curiosas. A fundação, que em seu momento parecia ser transcendental, teve escassa repercussão e, além disso, com o tempo se nota que Buenos Aires será, como disse um contador real alguns anos depois “a mais pobre cidade das Índias”. [LUNA, 2006:15. Tradução nossa]

Porém, em 1776 começou um período de prosperidade para Buenos Aires. Com a criação do Vice-reinado do Rio da Prata, um importante passo em direção à emancipação política e econômica do país, o comércio foi aberto de forma mais flexível e liberal. O regulamento de livre comércio permitiu que o porto de Buenos Aires tivesse vinculações diretas e sem necessidade de autorização prévia da Espanha e do resto da América.

Com o novo regulamento, houve um significativo aumento na entrada de mercadorias através do porto e entre 1780 e 1800 a cidade viveu uma explosão de progresso (similar a que se viveria cem anos depois, entre 1880 e 1910) e que ainda hoje se conserva na memória coletiva dos argentinos. [LUNA, 2006:40. Tradução nossa]

Este período de prosperidade da colônia fez com que surgissem grupos internos interessados na sua independência, realizando estes os primeiros movimentos sociais e políticos, visando a emancipação do vice-reinado do Prata da Coroa Espanhola em inícios do século XIX.

Todos os acontecimentos da semana de maio partem da discussão de 22 de maio de 1810, quando parte dos expoentes manifestavam a necessidade de proclamar a independência da Espanha e criar uma nova nação livre e independente tanto econômica quanto politicamente. Outro setor mais conservador defendia a necessidade de continuar sob o manto espanhol frente às incertezas dos acontecimentos na Europa (Guerras Napoleônicas), em parte também por seus próprios interesses econômicos e de poder. Um último grupo, de caráter eclético, pretendia uma nação também livre e independente, mas sustentava que aquele não era o momento apropriado: Deveria se esperar o desenvolvimento dos fatos no velho continente.

Esta última posição foi adotada em 25 de maio de 1810: Neste dia, constituiu-se em Buenos Aires a Primeira Junta, cujos membros repassaram ao vice-rei Baltasar Hidalgo de Cisneros. Uma série de acontecimentos, conhecidos como a Semana de Maio, provocaram essa revolução que culminou em 1816 com a independência da Argentina da Coroa Espanhola graças ao surgimento, em 1812, e a colaboração de duas importantes figuras ao cenário da luta em prol da independência: José de San Martín (que também venceu a luta pela independência do Peru e do Chile) e Carlos Alvear.

A independência fez estalar uma guerra civil que durou muitos anos. Os federalistas do interior (fazendeiros conservadores apoiados pelos *gauchos* e os trabalhadores rurais) exigiam autonomia provincial, enquanto os unitaristas de Buenos Aires (comerciantes cosmopolitas que buscavam capital, imigrantes e idéias européias) defendiam um governo forte centralizado em Buenos Aires. Após um tirânico governo de Juan Manuel de Rosas (1829 a 1832 e de 1835 a 1852), prevaleceu o unitarismo portenho, dando impulsos a uma nova era de crescimento e prosperidade com a constituição unitarista de 1853. Sobre a personalidade e o governo de Rosas, Félix Luna descreve um pouco de seu caráter contraditório:

Rosas tinha uma idéia muito particular de liberdade: considerava que os governos deviam ser autoritários e exercer uma repressão implícita ou explícita. Não tinha o menor sentido de tolerância ou de pluralismo em relação com seus opositores [...]. Por outro lado, defendeu com obstinação a soberania argentina ([...] “independência”); se opôs de uma maneira muito valente às pretensões de países como França e Inglaterra, que eram as potências mais poderosas do mundo e resistiu a seus avanços. [LUNA, 2006:83. Tradução nossa]

Entre 1860 e 1880 a Argentina passou por um processo de desenvolvimento que gerou a organização constitucional definitiva do país. As freqüentes guerras, tradicional meio de disputa de poderes e territórios nos anos anteriores, foram perdendo suas forças e se atenuando.

A sociedade estava mudando, evoluindo; criavam-se instituições novas que serviam para amenizar as guerras brutais que antes caracterizavam nosso país. [LUNA, 2006:96. Tradução nossa]

Apesar da despovoação do país, as imigrações, colônias, o desenvolvimento da exploração do campo e de seus recursos naturais e as novas linhas de ferrovia foram delineando uma nova e moderna Argentina. A

partir de 1880 não só Argentina, mas, todo o mundo desfrutava de um momento muito especial, conhecido como *Belle époque*, que se caracterizou pela paz que reinava na Europa. Foi um período de três décadas em que a Argentina se tornou o país mais adiantado da América do Sul: Participava de investimentos internacionais tanto na produção quanto no consumo; dispunha da rede ferroviária mais extensa da América Latina e de um sistema educacional admirável, além de gozar de uma estabilidade política e institucional jamais vista antes.

Contudo, este tipo de prosperidade deixou de lado algumas regiões do país cuja produção não se mostrava atrativa naquele momento. Esse desinteresse gerou um crescimento social contraditório: De um lado, surgia uma classe mais rica e esnobe e do outro, uma classe esquecida, empobrecida, sem emprego e que passava fome.

Assim, em inícios do século XX, os excessivos juros externos deixaram o país vulnerável demais frente à instabilidade da economia mundial. A riqueza se concentrou em poucas mãos, cresceu o desemprego e muitos fazendeiros tiveram que abandonar o campo. As primeiras décadas do século XX foram marcadas por sucessivas crises econômicas, ressentimento das elites rurais e falta de confiança por parte dos investidores britânicos, o que conduziu a um golpe de estado em 1930 e outro em 1943, este último facilitando a ascensão de Juan Domingo Perón ao poder.

Perón e sua esposa Eva, defensora dos programas de bem estar social e conhecida como “Evita”, eram figuras bastante populares entre a

massa popular. Perón estabeleceu um programa econômico com características fascistas, no qual destacava a industrialização e a auto-determinação, gerando um forte apelo tanto entre os conservadores como entre a massa trabalhadora.

Porém, a economia não resistiu e mais uma vez sofreu sérias conseqüências com os programas de Perón. Seus esforços em secularizar a nação geraram um conflito com a Igreja Católica. Foi deposto e exilado em 1955 por um golpe de estado e seu partido foi banido, dando início a 30 anos de alternância entre ditaduras militares e frágeis democracias no poder.

1.3 O PERÚ DE SIMÓN BOLÍVAR E DE JOSÉ DE SAN MARTÍN

De maneira geral, interessa-nos para o presente estudo entender a história peruana segundo três momentos importantes: A chegada dos espanhóis a Cuzco (1531) e a instalação do Vice-Reino; a República do Peru e o Processo de Independência (1821) e o século XX peruano.

Pesquisas indicam que no território peruano existiu povoação há mais de 15.000 anos, entretanto, podemos afirmar que a civilização pré-colombiana que merece maior destaque é a Inca. Seu vasto império, rico em ouro e prata, em 1500, (estendia-se pelo rio Paraguai e Amazonas, pelo Equador, Bolívia, atual Peru e pelo norte do Chile) iria tornar-se alvo da cobiça dos espanhóis que já estavam sediados na América central.

Em 1531, o conquistador espanhol Francisco Pizarro chegou a Cuzco, centro do Império Inca, em busca de riquezas, mas encontrou um império

debilitado por uma recente guerra civil. Este capturou e executou o imperador inca, Atahualpa, durante a Batalha de Cajamarca, em novembro de 1532. Em março de 1534, Pizarro já havia restabelecido a cidade de Cuzco, porém como uma nova colônia espanhola.

A constituição de um governo estável foi adiada devido às revoltas dos nativos contra os conquistadores (liderados por Pizarro e Diego de Almagro). Os espanhóis estabeleceram um sistema chamado *encomienda*, pelo qual obrigavam a população local a trabalhar a seu favor e em troca forneciam-lhes proteção e catequização. Como governador do Peru, Pizarro usou o sistema de *encomienda* para ganhar poderes ilimitados sobre os nativos, formando a base social da colônia. A população indígena do Peru era então obrigada a criar gado, galinhas e a trabalhar na plantação e na colheita das culturas agrícolas trazidas do velho mundo.

Em 1541, Pizarro foi assassinado por uma facção liderada por Diego de Almagro (El Mozo), e a estabilidade do regime colonial foi abalada pela subsequente guerra civil. Em 1542 foi criado o Vice-Reino do Peru, abrangendo quase todo o domínio espanhol nas Américas. Porém, em 1717 acabou se dividindo com a criação do Vice-reino de Nova Granada e em 1776 com o surgimento do Vice-reino do Rio da Prata. Durante esse período, a cobiça pela administração e riqueza da colônia resultou em outros assassinados entre os próprios espanhóis, conforme revela Felipe Guamán Poma¹ em seu comentário: “Índias, Índias, oro, plata, oro, plata, del Pirú.” (In: BELLINI, 1997:87). Segundo Bellini, tal comentário revela perfeitamente

¹ o primeiro a escrever sobre a memória quéchua de conquista em *Primer nueva crónica y buen Gobierno*.

o estado de ânimo dos vencidos e destaca o fato de que para conseguir mais riquezas os espanhóis além de causar estragos, matavam a si mesmos.

As cidades incas foram todas rebatizadas com nomes cristãos e reconstruídas como vilas tipicamente espanholas: Em torno de uma praça e catedral principais como centro. Poucas cidades incas, como Cuzco, mantiveram a maioria de suas construções nativas; enquanto outras vilas, como Huanuco Viejo, foram abandonadas por cidades em menor altitude - mais agradáveis aos espanhóis. A população indígena diminuiu drasticamente sob o domínio espanhol e, embora a invasão não tenha sido uma tentativa clara de genocídio, os resultados foram similares.

Com a criação do Vice-reino do Peru as grandes quantidades de ouro e prata retirados dos Andes enriqueceram os invasores e fizeram da terra conquistada a principal fonte de riqueza espanhola em toda a América do Sul. A cidade de Lima, fundada por Pizarro em 18 de janeiro de 1535 como "Cidade dos Reis", tornou-se a capital do Vice-Reinado e uma poderosa cidade, com jurisdição sobre toda a América espanhola. Todas as riquezas coloniais passavam por Lima antes de chegarem à Espanha. O resto da colônia era dependente de Lima, num modelo que se preserva até hoje. Por volta do século XVIII, Lima havia se tornado uma grande cidade - capital do império colonial - onde havia uma universidade que transmitia o conhecimento a uma elite aristocrática.

A independência peruana foi resultado de um lento processo de desentendimento entre a elite local (elite *criolla*) e o Império espanhol. O Peru foi declarado país independente por José de San Martín em 1821:

[...] Deste momento em diante, o Peru é livre e independente, para o regozijo das vilas e pela justiça de Deus. Vida longa à pátria! Vida longa à liberdade! Vida longa à nossa independência! [In: <http://pt.wikipedia.org>]

Em 1824 Simón Bolívar, que lutava a favor dos povos da América, deu um fim definitivo às guerras da independência. Sua declaração a seguir, representa bem o caráter de reformador social e revolucionário de Bolívar:

O povo é mais sábio que todos os sábios (...) A vontade nacional será o meu guia e nada poderá impedir que me consagre ao seu serviço e de conduzir este povo onde ele quiser. [In: RODRIGUEZ, 2002:03]

Porém, apesar dos esforços por organizar a jovem república peruana, no século XIX o país teve que enfrentar o custo da luta: A dura crise econômica e um caudilhismo militar que deu poucas oportunidades a civis para governar.

Ao redor de 1860, graças às receitas do guano, algodão e açúcar, pôde-se prescindir da contribuição indígena e da escravatura dos negros. Chegam chineses e europeus para ampliar a mão de obra e se integrar à sociedade. O país é unido com ferrovias e, com Manuel Pardo como presidente, organiza-se o primeiro regime civil do Peru. Os primeiros japoneses chegariam a fins do século.

Porém, em 1879 o país vê-se envolvido na guerra com o Chile. O Peru é derrotado e declara falência. Depois de um novo apogeu do caudilhismo militar, voltam os civis, dando lugar ao período chamado a

"República Aristocrática": A economia é dominada pela elite terra tenente e se implanta um modelo exportador.

Após a independência, diversas disputas por territórios entre o Peru e países vizinhos começaram a eclodir. O maior dos desentendimentos deu-se com o Chile, resultando na guerra do Pacífico (1879-1883). O Peru acabou derrotado e perdeu a província de Arica, ao sul do país. A perda do território e a ocupação do país pelos chilenos durante parte do conflito deixaram marcas na sociedade peruana que permanecem até hoje.

Após a guerra do Pacífico, o governo peruano iniciou inúmeras reformas econômicas e sociais para se recuperar dos prejuízos. Após um período curto em que o exército controlou o país, o poder voltou às mãos dos civis, com a reeleição de Piérola até 1899. Nesse período, conhecido como "República Aristocrática"², houve a reconstrução de um Peru devastado, dando-se início a reformas fiscais, militares, religiosas e civis, que se estenderam até aos anos vinte do século XX, anos estes caracterizados como os de maior instabilidade política.

Em meados do século XX, Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador do partido da Aliança Popular Revolucionária Americana (APRA), juntamente com José Carlos Mariátegui, líder do Partido Comunista Peruano, chefiavam as duas forças principais da política peruana. De ideologias opostas, ambos criaram os primeiros partidos políticos na tentativa de solucionar os problemas sociais e econômicos do país. Mariátegui faleceu jovem e Haya de la Torre foi eleito presidente por duas vezes, evitando sempre que o

² Já que a maioria dos presidentes que governou o país pertenciam à elite social.

exército conquistasse o poder político. Na década de 30, a APRA foi alvo de sangrenta repressão e as eleições que havia vencido foram anuladas. Nas décadas seguintes intercalaram-se presidentes democráticos e golpes militares.

No dia 29 de outubro de 1948, num rápido golpe militar, o General Manuel Odría tornou-se o novo Presidente. Seu governo ficou conhecido como o Ochenio. Odría combateu ferozmente a APRA, agradando momentaneamente à oligarquia e à direita, mas também seguiu um curso populista que o favoreceu bastante perante as mais baixas. Uma economia próspera permitiu-lhe viciar-se em políticas sociais caras mais agradáveis às multidões. Porém, durante o seu regime, houve tanto a restrição aos direitos civis, quanto excesso de corrupção.

Receava-se que a sua ditadura duraria indefinidamente e foi uma surpresa quando Odría permitiu novas eleições. Fernando Belaúnde Terry candidatou-se à presidência pela Frente Nacional da Mocidade Democrática. Quando o tribunal eleitoral recusou-se a aceitar sua candidatura, arquivando-a, ele dirigiu um volumoso protesto e sua notável imagem caminhando com a bandeira foi celebrizada através da revista "Caretas", no artigo "Así Nacen Los Lideres", publicado no dia seguinte. Mas, a candidatura de Belaúnde em 1956 não teria sucesso contra o candidato da ala direitista, Manuel Prado Ugarteche, que venceu as eleições.

Contudo, podemos analisar e resumir os três processos de independência dos três países hispano-americanos a partir de uma identificação de métodos e conseqüências. Um processo no qual

predominou a intervenção violenta e exploratória da metrópole espanhola, visando sempre seu lucro e gerando conflitos contra os nativos.

2. A POESIA DO SÉCULO XX NA AMÉRICA HISPÂNICA

*O principio que funda nosso tempo não é
uma verdade eterna, e sim a verdade da
mudança.*

(PAZ, 1984: 185)

2.1 O TURBILHÃO DA VIDA MODERNA

A modernidade identificou-se com a mudança, identificou a mudança com a crítica e as duas com o progresso.
(PAZ, 1984: 190)

Modernidade: Termo que, dependendo do enfoque, pode causar certa polêmica caso não esteja delineado adequadamente de acordo com o momento histórico-cultural, bem como com seus impasses sociais, políticos ou artísticos.

Ser moderno, segundo o professor e pesquisador norte-americano Marshall Berman, é estar em um ambiente que promova aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação do mundo ao nosso redor, mas que, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo que temos, sabemos e somos. Ainda segundo o autor, a experiência da modernidade anula todo tipo de fronteira: Geográfica, racial, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia. Sendo assim, afirma que “a modernidade une a espécie humana”. Entretanto, é uma união paradoxal, uma unidade que desintegra: “ela nos despeja a todos um turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia.” (BERMAN, 1986:15)

Apesar dessa delicada definição do que é ser moderno, datar e localizar a modernidade não representa uma tarefa fácil. Costumamos caracterizá-la como um território sem limites e de difícil reconhecimento, o que dificulta sua definição e sua origem exatas. Entretanto, podemos afirmar que, no curso de quinhentos anos, ela se mostrou como uma ameaça radical

à tradição, desenvolvendo uma “variedade de tradições próprias” (BERMAN, 1986:16).

A partir da História, podemos afirmar que já no século XVI as pessoas começam a experimentar a vida moderna, porém é só mesmo no século XVIII que de fato emergem os sintomas da modernidade. Em tal século (o século das luzes), ocorreram grandes mudanças na Europa e no mundo. A população cresceu bem como as atividades econômicas e, baseado nos princípios do Iluminismo, o desenvolvimento da ciência, das artes e da filosofia foi bastante significativo.

Em um curto espaço de tempo, duzentos anos, a humanidade passou por alterações definitivamente rápidas, constituindo o processo de desenvolvimento da sociedade industrial, primeiramente na Inglaterra do século XVIII, que logo influenciou o resto do mundo. Os avanços industriais estenderam-se durante o século XIX e o surgimento da máquina a vapor, utilizada nas navegações e nas estradas de ferro, ampliou de forma nunca vista o comércio e as comunicações, gerando, portanto, o desenvolvimento da sociedade capitalista. Berman desenha esse momento de transformações ao descrever:

[...] a nova paisagem altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna. Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais, prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras conseqüências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de *midia* [...] (BERMAN, 1986:19)

Todas essas rápidas transformações configuraram um ritmo vertiginoso ao século XX, caracterizado pelas guerras que modificaram, mais uma vez a forma de pensar e aceitar a realidade. Verdadeiras convulsões

sociais e culturais compuseram o cenário do século XX: Renovações ideológicas, tecnológicas e artísticas que vinham se revelando desde o século das luzes.

Um importante precursor das teorias acerca da modernidade foi o poeta francês Charles Baudelaire que denuncia a chegada da modernidade ao celebrar a grande transformação urbana que ocorria em Paris do século XIX. Apesar das críticas do poeta àquela sociedade conduzida pelo lucro e indiferente à poesia, às coisas belas da vida, foi ela que, modernizada por Napoleão III, favoreceu a criação do conceito de *modernité*. Baudelaire, em seu artigo *A Modernidade*, publicado em 1863, afirma que aquela “é o transitório, o efêmero, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1997:25).

Octavio Paz, escritor, poeta e crítico mexicano, aparece como uma importante referência dessas reflexões integradoras ao discorrer sobre os conceitos de modernidade. Para o autor de *Os filhos do barro*³ o moderno “é uma tradição feita de interrupções em que cada ruptura representa um começo” (PAZ, 1984:17). Trata a expressão da modernidade como uma crítica do passado, das tendências tradicionais e como uma tentativa de fundar uma nova tradição: A mudança, a história. Paz expressa a visão de ruptura e fundação quando afirma que “a modernidade é uma separação” (PAZ, 1984:48). Com estas palavras, o autor faz referência ao desprendimento da sociedade através de uma ruptura contínua. Cada

³ Versão traduzida do original *Los hijos del limo* (1974)

geração repete o ato original de fundação e tal repetição é simultaneamente a negação e a renovação da mesma sociedade.

Essa negação, mencionada por Paz, também abarca a arte: Na era moderna, os valores artísticos se separaram dos religiosos, dando às formas de arte uma autonomia, segundo o ensaísta mexicano: "o poético, o artístico [...] converteram-se em valores próprios e sem referência a outros valores" (PAZ, 1984:52). Graças à modernidade, a beleza é a representação daquilo que distingue as obras de hoje das de ontem a partir da busca do novo, da mudança.

As concepções pacianas de modernidade relacionadas à autonomia da arte, estão diretamente ligadas ao descobrimento da linguagem como "a última forma possível de vivenciar a unidade" (CHIAMPI, 1991:17). As artes do século XX passaram a priorizar a linguagem por si mesma através da auto-referência, da auto-reflexão. A arte, deixando de servir o poder político e se libertando de suas funções no interior da igreja, do tribunal e do estado, passou a reger-se por suas próprias leis. Como ponto máximo da consciência de autonomia que a arte adquiriu está, por exemplo, a poesia, quando esta se torna objeto de si mesma.

2.2 A NOVA POESIA: REVELAÇÃO E CRIAÇÃO

*A poesia revela este mundo, cria outro.
(PAZ, 1972:13. Tradução nossa)*

Ao reler a poética de Dulce Maria Loynaz (Cuba, 1902-1997) e Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938) sob o ponto de vista das vanguardas hispano-americanas devemos, antes de tudo, traçar um caminho não só sobre a poesia de um modo geral, mas principalmente sobre alguns aspectos da poesia moderna.

É nesse contexto de modernidade, em que poesia se torna reflexão, que se configura a nova função da arte: Arte como ação. Segundo Octavio Paz, a era moderna define nas artes um novo caminho a se percorrer: As artes deixam de ser sinônimo de contemplação estética e passam a ser ação e representação coletiva (PAZ, 1990: 133-137). Como uma consequência natural a esse novo rumo artístico, surge ainda uma importante e fundamental figura dentro desse contexto moderno: O poeta crítico que se desdobra em crítico poeta, já que, segundo Paz, “[...] o que distingue a arte da modernidade da arte de outras épocas é a crítica [...]”. (PAZ, 1990: 133)

De acordo com a professora Vera Lins (2005:157), a poesia está relacionada com as questões impostas pelo moderno e, portanto, o poema moderno assume a função de pensar e dizer aquilo que não era possível por outros meios:

Desde Baudelaire, na modernidade o poeta é crítico, exerce no poema um pensamento que é reflexão, pensamento sobre o pensamento que se dá em ato. Poesia e filosofia se juntam, ou melhor o poema vai pensar o que a filosofia não mais consegue, [...] (LINS, 2005:157)

Dessa forma, nos interessa aqui, percorrer a estrada da poesia direcionada ao ato de criação, ou melhor, de re-criação de um mundo através da palavra e da reflexão, descartando, portanto, a poesia confessional. Não consideraremos a confissão dos sentimentos humanos como a origem do poema, tomando como justificativa as palavras do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade quando, em seu poema “Procura da poesia” nos alertou: “o que pensas e sentes ainda não é poesia” (ANDRADE, 2004:117). Aqui o “poema” será tratado sob o foco da re-criação determinado por um inteligente jogo de palavras: “Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos./ [...] / Chega mais perto e contempla as palavras.” (ANDRADE, 2004:118)

Em diálogo com Drummond (“Não faças versos sobre acontecimentos [...]”), o ensaísta Alfredo Bosi, também não considera a poesia como uma simples representação dos acontecimentos ou incidentes pessoais, conforme afirma: “[...] poesia não é discurso verificável [...] poesia não é dogma nem ensinamento moral; nem [...] sentimento na sua imediatidade” (BOSI, 2003:09).

Para o poeta e ensaísta chileno Vicente Huidobro, o poema como essa nova criação é o que ele denomina em um de seus manifestos vanguardistas de “arte del sugerimiento” (1914). Nele, Huidobro afirma que as palavras não devem revelar mas, sugerir, deixando que o trabalho final de reconstrução do poema se realize no leitor: “A arte do sugerir, como a palavra diz, consiste em sugerir. Não plasmar as idéias brutalmente,

gordamente, mas sim esboçá-las e deixar o prazer da reconstrução ao intelecto do leitor.” (In OSORIO,1988:38) Ou seja, não só o poema moderno, mas também as artes em geral, mais que dizer, devem sugerir para que o leitor possa cumprir a função ativa na construção do feito artístico.

Em seu ensaio “El creacionismo” (1925), Huidobro afirma que a mais verdadeira e significativa função do poeta é a criação: “A primeira condição do poeta é criar, a segunda, criar e a terceira, criar” (In OSORIO, 1988:168) como se fosse um pequeno Deus, conforme seu poema “Arte poética” (1915):

*Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.*

*Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.*

*Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.*

*Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema ;*

*Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.*

*El Poeta es un pequeño Dios.
[Huidobro. In OSORIO, 1988: 46]*

Desta forma, o que diferencia o poeta moderno do poeta de tempos anteriores é a capacidade de reflexão e de criação que aquele apresenta diante da natureza humana.

Um século antes de Huidobro, o ensaísta alemão Friedrich Schiller em seu texto *Poesia Ingênua e Sentimental* (1800) já se aproximava de tais conceitos modernos de poesia ao afirmar que a “poesia é o campo privilegiado da criação” (SCHILLER, 1991:12) e por isso o artista (gênio) traz consigo a missão de se assumir como sujeito ativo diante das palavras. Para o autor, poetar significa criar, já que em alemão, a palavra *poesia* se refere, não somente à obra terminada, mas também ao ato da realização. Assim, os poetas modernos estão representados por: “Aqueles [...] que nos comovem pelas idéias.” (SCHILLER, 1991:61)

A partir dessa atividade reflexiva de transformação das palavras a fim de criar/re-criar, o poeta realiza o jogo estético da arte, do qual também trata o ensaísta e pesquisador Luis Costa Lima em seu ensaio *Poesia e Experiência estética* (2002). Em consonância com as concepções de Schiller, Paz e Huidobro, o autor brasileiro afirma que essa atividade reflexionante da poesia caracteriza a experiência estética, a qual promove de imediato uma suspensão e logo em seguida uma re-ocupação semântica:

[...] diante de uma formulação ou mesmo pela posição de uma única palavra, suspendemos sua decodificação — i. e., a pergunta por seu sentido — e nos deixamos ocupar pela própria configuração conseguida. A experiência estética implica tomar-se a sintaxe como *espera e intervalo que, provisória e contingencialmente, antecede a (re)ocupação semântica*. Nesse sentido, a experiência estética realiza uma espécie particular de movimento psíquico. Embora não fosse nela que o autor estivesse pensando, a ela se aplica por excelência a sua reflexão. (LIMA, 2002:47)

Vale ressaltar que essa experiência estética é o confronto entre sujeito e objeto, constituída por uma via de mão-dupla: O artista, na função

de emissor, rompe seus limites assim como a obra de arte provoca alguma reação no receptor.

Baseado em Baudelaire, o procedimento da poesia moderna é o de decompor para recompor, ou seja, nega a cópia da realidade, porém recorre a ela (decompor) para transformá-la (recompor) e aplicá-la na poesia. Esse processo de decomposição e recomposição, ou seja, essa combinação resulta no que os Formalistas Russos chamaram de “objeto de estranhamento” da arte. Se “a arte é uma maneira de pensar por imagens” (CHKLOVSKI, 1978:45) a imagem poética é formada a partir desse processo de obscurecer a percepção original, graças ao procedimento de singularização dos objetos.

A arte moderna, segundo afirmavam os representantes do Modernismo Brasileiro, é uma forma de ver com novos olhos. O objetivo da imagem poética é o de “criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1978:50).

Essa maneira de encarar a imagem poética também seduz Octavio Paz. Em seu ensaio “*A imagem*” afirma que, diferente das frases cotidianas, não se pode explicar o significado da imagem de outra maneira a não ser com a própria imagem: “O sentido da imagem [...] é a imagem mesma: Não se pode dizer com outras palavras. A imagem se explica a si mesma” (PAZ, 1990:47). Ainda segundo Paz, a imagem reconcilia os contrários, mas somente a própria imagem pode explicar essa reconciliação. Paz também defende o poema como uma linguagem em constante tensão, pois é

constituído por imagens combinadas de maneira tal a causar aquele estranhamento.

Enfim, tomando como pressuposto essas idéias relacionadas à poesia como uma re-criação, na qual suas imagens não explicam, mas recriam, mais adiante, no capítulo quatro, passaremos ao estudo das poéticas de Dulce Maria Loynaz e Alfonsina Storni polemizadas pela problemática vinculação ao Pós-modernismo na América Hispânica do século XX.

2.3 A MODERNIDADE E A ESTÉTICA HISPANO-AMERICANA

*...Inventa mundos novos e cuida de
tua palavra...*
(HUIDOBRO. "Arte poética" In: OSORIO,
1988:46. Tradução nossa)

2.3.1 As vanguardas e a busca pela nova poesia

Por volta de 1920, a poesia hispano-americana se direciona segundo duas vias paralelas: Uma orientada pelas correntes vanguardistas e outra pelo movimento pós-modernista. A primeira, vinculada às idéias de mudança, apresenta uma poética de caráter crítico, como negação e oposição ao tradicional, como ruptura para a instauração do novo. A segunda, a qual analisaremos detalhadamente mais adiante, pode ser compreendida como um momento em que havia uma grande preocupação da arte em retratar os aspectos íntimos e subjetivos do ser humano.

O século XX foi um dos grandes momentos de mudança da história artística e literária não só em toda a Europa, mas também em terras hispano-americanas. A partir do período bélico, o conjunto dos movimentos artísticos de tendências inovadoras — influenciado pelo simbolismo francês e surgido de uma ruptura com os valores anteriores e tradicionais generaliza-se então, caracterizando o período das artes modernas como *Vanguarda*. Assim, podemos afirmar que a vanguarda histórica representa uma época de extraordinária experimentação artística:

“As tradições influenciadas no século XX por diferentes fatores — ideológicos, culturais, sociais, econômicos e tecnológicos — propiciaram o surgimento de vários movimentos de vanguarda:

cubismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo, ultraísmo, e surrealismo." (GUBERMAN, 1999:10)

Muito se discute sobre o momento exato em que as vanguardas começaram a aparecer no cenário artístico. Segundo Jorge Schwartz, críticos de diversos países consideram diferentes datas para caracterizar o aparecimento das vanguardas. Essa demarcação tem seus extremos com o crítico húngaro Miklos Szabolsci que traça o período de 1905 a 1938 como início das vanguardas e com Federico Schopf que considera no sentido mais restrito os anos de 1922 a 1935.

A primeira manifestação consciente das vanguardas na América Hispânica ocorre no Chile com a publicação do manifesto "Non Serviam"(1914) de Vicente Huidobro: "No he de ser tu esclavo, madre natura..."⁴. Neste e em outros manifestos, surgem as principais idéias criacionistas de Huidobro: "uma arte autônoma e anti-mimética" (SCHWARTZ, 1995:80). Essas concepções vanguardistas do Criacionismo lançadas por Huidobro, influenciaram, em Paris, 1916, jovens escritores espanhóis (Rafael Assens, Guillermo de Torre e outros) os quais lançaram em 1918 o primeiro manifesto Ultraísta.

Na nova doutrina estética evidenciava-se a busca pela verdadeira criação poética. Huidobro, assim como todos os artistas da vanguarda, valoriza o poeta criador e condena o imitador. De acordo com suas próprias palavras, o poeta Chileno critica a idéia de arte como imitação da natureza:

⁴ Manifesto lido no Ateneo de Santiago do Chile, em 1914, e reproduzido em Vicente Huidobro, *Obras completas*, V.I, pp. 115-716

“Hacer un poema como la naturaleza lo hace um árbol”⁵ e ainda em “por qué cantáis la rosa !Oh poetas! Hacedla florecer en el poema”⁶, Huidobro sintetiza o movimento vanguardista denominado Criacionismo.

Octavio Paz, reafirma que a Vanguarda foi a grande ruptura com o objetivo de instaurar a mudança, uma nova realidade no âmbito das artes. Para o estudioso mexicano, o período das Vanguardas caracterizou-se por:

[...] pretensão de unir vida e arte. [...] A Vanguarda não foi apenas uma estética e uma linguagem, foi uma erótica, uma política, uma visão de mundo, uma ação: um estilo de vida. Ambição de mudar a realidade surge igualmente entre os românticos e na vanguarda, e nos dois casos bifurca-se em direções opostas, porém inseparáveis: a magia e a política; a tentação religiosa e a revolucionária. (PAZ, 1984:134)

Essa nova realidade foi marcada na poesia pelo abandono das formas clássicas de estrofes, métricas, rimas e sintaxe com o intuito de oferecer ao poeta a máxima liberdade possível. Além disso, a abolição das letras maiúsculas e dos sinais de pontuação e ainda a disposição tipográfica alterada também representaram a instauração da nova forma poética das vanguardas: Muito mais visual, plástica e repleta de movimento, conforme Paz:

A escritura poética alcança neste texto sua máxima condensação e sua extrema dispersão. Ao mesmo tempo é o apogeu da página como espaço tipográfico e o começo de outro espaço. O poema cessa de ser uma sucessão linear e escapa à tirania tipográfica [...] (PAZ, 1990:110)

Houve, por tanto, nesse momento inicial das vanguardas certo sentimento de entusiasmo, fervor e experimentação formal. De acordo com a mentalidade dos intelectuais dessa época, a um mundo novo deve haver a

⁵ Manifesto “O Criacionismo”. Publicado originalmente em *Manifestes* (Paris: Editions de la revue Mondiale, 1925) e reproduzido em Vicente Huidobro, *Obras completas*, v I, pp.731-740.

⁶ Publicado em *El espejo de Agua* (1916)

correspondência de uma nova forma de arte, que por sua vez, recria o mundo. Segundo Grunfeld, a vanguarda histórica representou:

[...] uma época de extraordinária criatividade artística e intelectual que se propõe a destruir as normas herdadas, julgar as regras estéticas do passado e criar novas formas, novas maneiras de expressar as novas circunstâncias. (GRUNFELD, 1995:12)

Em Cuba, o início da vanguarda surge com a *Revista de Avance* (1927 – 1930), fundada por Juan Marinello. Segundo Collazos:

[...] o objetivo principal dessa revista era atualizar a criação artística cubana tanto na poesia como na prosa, assim como no âmbito musical e plástico. Os anos vinte representaram tanto uma imensa como difusa ânsia de mudança: todos, desde o pensador político até o criador da arte se sentem nesse momento penetrados pela angústia de novos rumos. (COLLAZOS, 1970:212-213. Tradução nossa)

A *Revista de Avance*, representando esse desejo da sociedade cubana, mantinha a preocupação de divulgar o novo caminho que conduziria as obras artísticas de Cuba. No primeiro número da revista (1927) é publicado o manifesto “*Ao levantar Âncora*” que anuncia a partida da embarcação em busca de novos mares:

Eis aqui um novo baixel nos mares da nossa inquietude. Leva ao vento um galhardete alto, agudo e azul. Para emergência possível, bandeirola vermelha. O que não vai na sua bagagem é a bandeira branca das capitulações. [...] esta embarcação zarpa com certo brio heróico, disposta a afundar, como tantas outras, se lhe soprasse vento adverso; mas negando-se de antemão a todo patético reboque. [...] O imediato em nossa consciência é um apetite de clareza, de novidade, de movimento. [...] Saímos pois, rigorosamente à aventura, para contemplar estrelas [...] (SCHWARTZ, 1995:286)

Entretanto, vale ressaltar que apesar daquela ânsia por novos rumos, a Vanguarda cubana se comportou de maneira distinta de outros movimentos da Vanguarda hispano-americana. Havia a vontade de

mudança predominante em Cuba, visto que a ditadura imperava nesse país desde 1925, e as Letras não poderiam estar ausentes de um processo de mobilização das idéias, pelo menos, da de instauração do novo, a modernidade.

A poesia cubana dos anos 20 que buscava uma renovação direcionou-se por duas vias segundo Collazos (1970:209): A poesia pura (reforçada em Cuba pela presença de Juan Ramón Jiménez em 1936) e a poesia social, na qual se projetaram ainda as poesias negras. Enquanto a poesia pura era mais introspectiva e, às vezes, até abstrata, a poesia social apresentava uma temática mais revolucionária, mais política. Na primeira via, de acordo com ASUNCIÓN MATEO (1993: 22) encontram-se figuras poéticas como Dulce María Loynaz e Eugenio Florit (1903-1999) e na segunda, importantes poetas como Nicolás Guillén (1902-1989) e Juan Marinello (1898 – 1977).

No Chile, a estética Criacionista lançada por Vicente Huidobro em Paris (1916) que influenciou jovens escritores espanhóis (Rafael Assens, Guillermo de Torre e outros), também influenciou, um pouco mais tarde, Jorge Luis Borges. Depois da publicação do manifesto Ultraísta (“Ultra” – 1918) em Madrid por aqueles jovens, Borges desembarca em 1921 em Buenos Aires decidido a mudar o panorama literário local que ainda estava dominado pela estética simbolista decadentista de Rubén Darío, Leopoldo Lugones e outros. Seu entusiasmo pelo movimento Ultraísta espanhol foi o “catalisador na formação da vanguarda Argentina” (SCHWARTZ, 1995:105).

Em 1921, Borges lança o manifesto “Ultraísmo” no qual comenta a chegada da nova estética, caracterizando-a e criticando a estética anterior. O autor defende a entrada de um novo estilo a partir da crítica à estética modernista. Afirma que a “belleza Ruberiana es cosa madura y colmada [...] y por eso es una cosa acabada, concluida [...]” (Manifesto “Ultraísmo”). Com novas propostas estéticas descreve a nova forma poética: 1) Redução da lírica a seu elemento primordial, a metáfora; 2) exclusão de frases medianeiras, nexos e adjetivos inúteis; 3) abolição dos trabalhos ornamentais, o conficcionalismo; 4) sínteses de duas ou mais imagens em uma. Tais propostas denotam negação, cujo objetivo era de desumanizar a arte como forma de alcançar uma poesia pura.

Além desses manifestos, a vanguarda argentina está registrada também, nos anos 20, em muitas revistas dirigidas por Oliverio Gironde e Borges. Em 1924 o Ultraísmo alcança seu cume (COLLAZOS, 1970: 210). De um lado Jorge Luis Borges e outros retomam a revista *Proa* em sua 2ª etapa, do outro lado, nasce o órgão mais revolucionário da vanguarda argentina: A Revista *Martín Fierro*, dirigida por Evar Mandez e tendo Oliverio Gironde como mentor intelectual.

O impacto das novas tendências e o caráter polêmico dos temas apresentados definiram *Martín Fierro* como um divisor de águas na cultura argentina. A revista tinha uma tarefa crítica, criadora e informativa, o que significou uma liquidação dos critérios antigos para uma nova direção: A inovação literária.

No quarto número da revista, Girondo publica o manifesto “Martín Fierro” no qual condena a arte mimética e afirma que existe a capacidade de cada um criar sua verdadeira e única arte.

[...] Diante do receituário que inspira as elucubrações dos nossos mais “belos” espíritos e do gosto pelo *anacronismo* e *mimetismo* que eles demonstram. [...] Diante da incapacidade de contemplar a vida sem escalar as estantes das bibliotecas. [...] *Martín Fierro*, tem fé em nossa fonética, em nossa visão, em nossas maneiras, em nosso ouvido, em nossa capacidade digestiva e de assimilação. [...] (Manifesto “Martín Fierro” In: SCHWARTZ, 1995:115).

Enfim, o manifesto *Martín Fierro* representou uma importante função na consolidação do movimento vanguardista argentino. Por motivos políticos a revista deixa de circular em 1927.

Em 1926, publica-se a antologia *Índice de la nueva poesía americana* na qual havia um prólogo escrito por Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro e Jorge Luis Borges. Obra essa muito importante, pois marca, definitivamente, as novas tendências. Hidalgo anuncia “as novas vozes”, Huidobro afirma que “de todas as forças humanas, a que mais nos interessa é a força criadora” e Borges declara “desde mil novecentos e vinte e dois [...] tudo isto caducou” (In: SCHWARTZ, 1995: 303-310) em referência à estética de Darío e outros modernistas.

No Peru, o início das vanguardas é marcado pelo surgimento de diversos grupos e revistas de intuíto de renovação estética. Podemos afirmar que o primeiro grupo verdadeiramente renovador da poesia peruana de inícios do século XX foi o *Colónida* composto por Del Riego, Hidalgo y Guillén. Porém, revistas como *Flechas* (1924) e *Amauta* (1926-1930) foram as mais representativas, uma vez que abriram espaço às diversas

orientações poéticas vanguardistas: Surrealismo, Ultraísmo, Criacionismo, poesia pura, poesia social, política e indianismo.

A revista *Amauta* (1926), fundada e dirigida por um dos grandes pensadores do século XX, José Carlos Mariátegui (1896-1930), foi amplamente divulgada, principalmente, pelas colaborações de importantes artistas e políticos. O próprio Mariátegui divulgava nela seus ensaios políticos, nos quais defendia os indígenas e proclamava seus direitos, visando a democracia e a justiça social no Peru.

Em *Amauta*, Mariátegui consegue vincular a preocupação indigenista (expressa já no título *Amauta*, palavra de origem quéchuá que significa “sábio” ou “conselheiro” inca) à ideologia marxista assumida, mantendo-se sempre receptivo às questões estéticas das vanguardas peruana e internacional. (SCHUWARTZ, 1995:275)

No texto de apresentação de *Amauta*, Mariátegui expõe o objetivo da revista a partir de sua explícita vontade de renovação artística, social e política.

O objetivo desta revista é o de questionar, esclarecer e conhecer os problemas peruanos desde pontos de vista doutrinários e científicos. Mas consideramos sempre ao Peru dentro do panorama do mundo. Estudaremos todos os grandes movimentos de renovação – políticos, filosóficos, artísticos, literários, científicos -. Todo o humano é nosso. Esta revista vinculará os homens novos do Peru, primeiro com os de outros povos da América, em seguida com os outros povos do mundo. (MARIÁTEGUI, 1988:192. Tradução nossa)

A “vontade de criar um Peru novo dentro de um mundo novo” (In: SCHUWARTZ, 1995:275) dá à revista um rumo em direção às inovações estéticas e artísticas sem se desvincular das questões políticas e sociais internas e externas. Essa amplitude de temas divulgados na revista rendeu-lhe o reconhecimento nacional e internacional que poucos periódicos

vanguardistas tiveram. O crítico David O. Wise descreve bem tal abrangência de *Amauta* e classifica suas principais preocupações como: “[...] a educação, a religião, a evolução histórica da América latina, os problemas de organização trabalhista e politização do operário até a crítica literária e das artes visuais” (In: SCHUWARTZ, 1995:275).

Contudo, os questionamentos e críticas à política do país causaram-lhe, em junho de 1927, a suspensão de sua circulação. Muitos intelectuais, acusados de “complô comunista”, foram exilados durante esse período e Mariátegui ficou preso no Hospital Militar de Lima. Em Dezembro de 1927, pressões nacionais e internacionais possibilitaram a volta da revista. Em setembro de 1928, Mariátegui escreve o artigo “Aniversário e Balanço” por ocasião de seu segundo aniversário, entretanto, este deve ser entendido como uma resposta às perseguições ideológicas daquele momento.

Apesar de todas as dificuldades financeiras e do precário estado de saúde de Mariátegui, a revista seguiu sua publicação até a morte de seu diretor, em 1930.

2.3.2 Pós-modernismo hispano-americano: Uma expressão do íntimo

Grande parte da historiografia literária considera, não só as obras de Loynaz e de Storni, mas também de outras poetisas como Gabriela Mistral e Juana de Ibarbourou sob o ponto de vista Pós-modernista. Tal consideração é feita por duas instâncias gerais: O formalismo tradicional dos versos (heptassílabos, endecassílabos e octassílabos em geral) e o conteúdo, por

imprimirem um intimismo próprio em suas poesias, abandonando o parnasianismo que ainda vigorava no modernismo (século XIX).

Ainda que os críticos literários franceses e anglo-saxões utilizem o termo *pós-modernismo* (“*postmodernism*” ou “*posmodernidad*”) com cronologia e sentido distintos, vale lembrar que tal denominação foi fundada pela crítica hispano-americana no início do século XX. Assim, não podemos considerar o *pós-modernismo* como sinônimo de *pós-modernidade*, já que são apenas coincidências de nomenclatura e não de essência. Grande parte dos estudiosos que tratam do pós-modernismo remete-o a um momento na história literária hispano-americana bastante anterior ao que conhecemos como *pós-modernidade*. Ou seja, tratar esses dois termos indistintamente seria o mesmo que considerar o modernismo hispano-americano idêntico ao modernismo brasileiro.

Portanto, neste estudo, o termo *pós-modernismo* será utilizado para nos referirmos ao movimento que surge simultaneamente ao movimento das vanguardas na América Hispânica. Um movimento considerado por uns como a continuação do modernismo de Darío (1888) e, por outros, como um retrocesso das artes vanguardistas.

Em termos cronológicos, situar o Pós-modernismo não é uma fácil tarefa. Paz explica que o nome “Pós-modernismo” não é muito exato:

O suposto Pós-modernismo não é o que vem depois do Modernismo – o que vem depois é a Vanguarda – mas sim uma crítica do Modernismo dentro do Modernismo. [...] não há espaço, no sentido cronológico, para esse pseudomovimento: se o Modernismo se extingue até 1918 e a Vanguarda começa nesse período, onde porem os Pos-modernistas? (PAZ, 1984: 126)

José Miguel Oviedo é um dos estudiosos que, em um primeiro momento, considera o Pós-modernismo como um retrocesso das vanguardas, pois segundo ele, grande parte do desenvolvimento do processo do pós-modernismo se faz realmente perceptível durante a etapa inicial das vanguardas: “[...] há certa conexão entre algumas expressões do pós-modernismo com as da vanguarda” (OVIEDO, 2001:12). Entretanto, ao considerar o pós-modernismo como um estilo literário que visa alterar alguns elementos e características do modernismo, passa a entendê-lo como sua continuidade.

O pós-modernismo são duas coisas distintas ao mesmo tempo: um estilo literário cujas fontes estão no modernismo, mas que se processam de modos diferentes; e uma divergência, às vezes bastante radical, no que diz respeito a esse modelo quando incorpora características de fora e repletas de novidades provenientes de outras normas. (OVIEDO, 2001:12-13)

Octavio Corvalán ao tentar delinear cronologicamente o pós-modernismo também parece se mover entre as duas possibilidades: continuação ou retrocesso.

A denominação obedece nada mais que a razões de mera cronologia. Refere-se a escritores que começaram a produzir lá pelos anos em que a força renovadora do modernismo começava a perder-se. Por outro lado, parecia imperioso distinguir de alguma maneira a esses autores que, sem rejeitar seus mestres, tinham características diferentes para caracterizá-los separadamente. (CORVALÁN, 1967:14. Tradução nossa)

Portanto, ainda que haja certa dificuldade para situar o Pós-modernismo cronologicamente, a mudança foi perceptível. Passa-se a valorizar a estética do mínimo, do mais familiar, do coloquial. De acordo com PAZ (1984: 128), se no modernismo os poetas povoavam os mares de

sereias, os novos poetas, no pós-modernismo, viajam em barcos comerciais e desembarcam não mais em *Cítère*, mas, em Liverpool, [...]

Tanto a linguagem como as imagens ornamentais dos modernistas foram abandonadas. Algumas vezes, verso e prosa se fundem e se separam, entretanto o ajuste à métrica tradicional mantém-se em parte dos casos. Segundo Paz, a não preocupação pelas rimas e os endecassílabos cortados por pausas, por silêncios, para momentos de reflexão são marcas do Pós-modernismo.

Com relação ao conteúdo, os poetas Pós-modernistas compartilham o desejo de descobrir as profundidades do espírito humano diminuindo aquela busca pela forma poética perfeita, característica parnasiana adotada pelos modernistas. Asunción Horno-Delgado faz referência à afirmação de Eugenio Florit e José Olivio Jiménez (1968) a respeito do Pós-modernismo:

Inicia-se então uma nova etapa da poesia Hispano-americana, caracterizada pela vontade de superar o excesso de consciência artística do modernismo e pelo conseqüente propósito de que a voz poética, ao se apresentar mais sensível e flexível, alcança o mais profundo e o mais longe. Adentra uma busca da intimidade do homem, até seu coração, onde se encontram os sentimentos e as paixões que se desvelarão sem maiores complacências esteticistas a partir da emoção da confissão. [...] Era o resgate para o verso da intimidade do homem e de seu contorno imediato (HORNO-DELGADO, 1998: 116, tradução nossa).

Paz afirma que o modernismo espanhol de Juan Ramón Jiménez tem mais de um ponto de contato com o chamado pós-modernismo hispano-americano: “crítica das atitudes estereotipadas e dos clichês “preciosistas”; rechaço da “linguagem refinada” e “busca de uma poesia essencial” (PAZ, 1984: 127).

Desta forma, a estada do poeta modernista espanhol Juan Ramón Jiménez em Cuba durante dois anos (1936-1938) sem dúvida deixou marcas na poesia pós-modernista da Ilha. A obra de Ramón Jiménez foi conhecida e comentada nas revistas e jornais da capital cubana e ainda em diversas revistas de grande circulação entre outros países da América Hispânica. Sua poesia pura, caracterizada pelo “idioma dos sentimentos e não das palavras”, pelo uso de “elementos eternos” e pela expressão do “ser íntimo”⁷, estimulou grande parte dos poetas da América, entre os quais, a cubana Dulce María Loynaz, as uruguaias Delmira Agustini, Luisa Luisi, María Eugenia Vaz Ferreira e Juana de Ibarbourou e ainda, a argentina Alfonsina Storni.

⁷ RICO (1984) pp. 175-177. Tradução nossa.

2ª PARTE
A POÉTICA DE
DULCE MARÍA LOYNAZ, ALFONSINA STORNI E MAGDA PORTAL

3. TRÊS MULHERES, TRÊS GRANDES VOZES POÉTICAS NAS LETRAS HISPANO-AMERICANAS

*Alguna voz aislada dice quedamente:
«Es una heroína». En fin, todo esto es el
siglo nuestro, llamado el siglo de la
mujer.*

(STORNI, In: PADILLA, 2008:1)

3.1 VOZES POÉTICAS REVELADORAS

Ainda que grande parte do ambiente⁸ literário hispano-americano de inícios do século XX não desse tanta importância e prestígio às vozes poéticas femininas de inícios do século XX, não se pode negar que as poetisas Dulce María Loynaz (Cuba, 1902-1997), Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938) e Magda Portal (Perú, 1901-1989) juntamente a outros conhecidos nomes, como a chilena Gabriela Mistral e as uruguayas Juana de Ibarbourou e Delmira Agustini, pertenceram ao grupo de poetisas latino-americanas mais destacadas daquele período. São artistas que, mesmo à margem dos grandes grupos literários da época, conseguiram fazer valer sua arte renovadora — por meio de romances, poesia, contos, artigos e ensaios ou até mesmo obra de teatro — a ponto de hoje serem consideradas grandes vozes da literatura hispano-americana do século XX, lidas e estudadas em muitas academias. O comentário da ensaísta, contista e pesquisadora argentina Nira Etchenique comprova tal importância:

[...] Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini y Alfonsina Storni. Quatro simultâneas e extraordinárias ramificações pelas quais a poesia e o pensamento feminino dariam suas claras vertentes anunciadoras de renovação. [...] (ETCHENIQUE, 1958:37. Tradução nossa)

⁸ O próprio escritor e crítico argentino Jorge Luis Borges ataca a poeta Alfonsina Storni quando define sua poesia como resultado de “borrosidades” chegando a caracterizá-la como “chillonería de comadrecita” (In: *Proa*, ano 2. número.14. 1925). Tal rejeição se deve a mentalidade daquela época. Algumas obras do século anterior sustentavam a idéia de que era necessária a submissão da mulher frente ao marido como uma forma de protegê-la. Segundo a estudiosa acerca do tema “mulher e escritura” Sara Beatriz Guardia descreve em seu trabalho “Del silencio a la palabra” que Mariano Amézaga demonstra tal pensamento em sua obra *La educación de la mujer* (1864) quando afirma que o melhor papel a ser desempenhado pela mulher era apenas o de mãe e esposa. Diante desse panorama explica-se a dificuldade e a escassez de inserção da mulher no ambiente literário.

A jornalista e escritora Sara Beatriz Guardia comenta também, em seu estudo sobre as vozes femininas libertadoras da América, sobre o destaque daquelas mulheres escritoras:

Na década de vinte, não somente aparecem novas propostas artísticas e estéticas como também as mulheres estouram no campo literário, proclamam seu direito de serem escutadas e desafiam a sociedade. [...] a presença mais relevante é a das poetisas Magda Portal, Gabriela Mistral, Ada Negri, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou e Blanca Luz Brum. (GUARDIA, 2007:01)

A estudiosa espanhola e viúva do poeta Rafael Alberti, María Asunción Mateo, ao caracterizar a poesia escrita por mulheres, destaca a importância de Loynaz e sua ligação entre as outras poetisas:

[...] Dulce María Loynaz reconhece o acento especial que tem a poesia escrita por mulheres [...]. Se tivéssemos que situar sua figura dentro do ambiente literário feminino americano de começos do século, junto a nomes como Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni ou Delmira Agustini, ela ocupa um destacado [...] posto. Sua admiração por essas mulheres é imensa, assim como por outras cronologicamente anteriores. [...] (In: LOYNAZ, 1993: 22. Tradução nossa)

Há ainda as palavras do ensaísta e crítico de literatura José Carlos Mariátegui ao tratar do processo literário no Peru em seu livro de ensaios *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Nele, em diálogo com Asunción Mateo e Etchenique, o estudioso afirma que a chegada daquelas — e de outras — vozes femininas configurou nas letras hispano-americanas um verdadeiro renascimento da poesia.

Na poesia Hispano-americana, duas mulheres, Gabriela Mistral e Juana de Ibarbourou, acumularam desde muito tempo mais atenção que qualquer outro poeta de seu tempo. Delmira Agustini tem em seu país e na América uma longa e nobre descendência. Blanca Luz Brum trouxe ao Peru sua mensagem. Não se trata de casos solitários e excepcionais. Se trata de um vasto fenômeno, comum a todas as literaturas. A poesia, um pouco envelhecida no homem, renasce rejuvenescida na mulher. (MARIÁTEGUI, 1996: XVI)

Ao fazer tal colocação acerca de Mistral, Ibarbourou, Agustini e Brum, Mariátegui reconhece que não se conhecia muito Portal, mas que isso não significava que sua obra deixava a desejar frente às outras poetas Hispano-americanas:

Magda Portal não é ainda conhecida e apreciada no Perú nem na América hispânica. Publicou um livro de prosa: *El derecho de matar* (La Paz, 1926) e um livro de versos: *Una Esperanza y el Mar* (Lima, 1927). O primeiro nos apresenta somente um de seus lados: esse espírito rebelde e esse caráter revolucionário que nossos dias incontestavelmente testemunham a sensibilidade histórica de um artista.(MARIÁTEGUI, 1996: XVI)

Um estudo das biografias de Loynaz, Storni e Portal, representa o ponto de partida para entender a renovação e a sensibilidade artística das quais trata Mariátegui. Podemos analisar em suas obras o reflexo de suas angústias, dúvidas e experiências que transformaram suas vidas em uma dolorosa jornada. Vida e poesia se fundem em tais obras, traçando entre as poetas um primeiro elo: As três tiveram suas vidas marcadas pela solidão, tristeza, isolamento e um, senão trágico, triste fim representado em alguns de seus poemas.

A partir da análise da vida e da obra daquelas poetas hispano-americanas, observaremos como seus poemas se relacionam entre si, revelando-nos a arte renovadora que marcou o século XX, não só na América hispânica, mas também toda poesia européia. Podemos, portanto, tratar do conceito de “polifonia” ou “dialogismo” pensado e desenvolvido por Mikhail Bakhtin em fins da década de 20 e discutido anos mais tarde como “intertextualidade” por Roland Barthes e Julia Kristeva. Segundo seus estudos, Bakhtin afirma que existe um principio básico de construção da

linguagem no qual prevalece um diálogo constante entre o “eu” (que não tem existência independente) com outros “eus”, ou seja, com o meio ambiente social. Desta forma, para o pensador russo, todo o desempenho verbal, inclusive o artístico, é inter-individual, ou seja, é um cruzamento de discursos do emissor e do receptor, envolvendo uma gama de sentidos ideológicos e culturais. Há nesse diálogo entre os “eus” da linguagem “também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce [...]” (BAKHTIN, 1988: 161).

Como complemento a essas concepções de “dialogismo”, podemos citar ainda o conceito de “intertextualidade” segundo a visão de Barthes e Kristeva. Para eles, o texto não é a expressão de um significado que se origina e se fecha nele mesmo de forma isolada. É mais do que isso: Um texto só deve ser entendido na sua relação com uma variedade de outros textos, conforme afirma Barthes:

O texto é plural. [...] O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia: não pode, pois depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. [...] É o que se passa com o texto [...] a sua leitura é [...] inteiramente tecida de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais [...] antecedentes ou contemporâneas que o atravessam de fora a fora numa vasta estereofonia. O Intertextual em que é tomado todo o texto, pois ele próprio é o entretexto de um outro texto, não pode confundir-se com alguma origem do texto. [...] (BARTHES, 2004: 73)

Sobre essa pluralidade textual, Terry Eagleton também confirma a inexistência da originalidade literária da qual tratou Barthes:

Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que trazem traços ou influências, mas no sentido mais radical de que cada palavra, frase ou segmento é um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual. Não existe nada

como 'originalidade' literária, nada como a 'primeira' obra literária: toda literatura é 'intertextual'. (EAGLETON, 1997: 190)

Para Kristeva, o processo de leitura se origina na participação ativa do leitor que elaborará sua própria significação a partir de um ato de reminiscência e intimação:

A linguagem poética aparece como um diálogo de textos: Toda seqüência se faz em relação a uma outra proveniente de um outro corpus, de maneira que toda seqüência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de um outra escrita) e para o ato da intimação (a transformação dessa escritura). (KRISTEVA, 1978: 120. Tradução nossa)

Assim, considerando que a leitura de qualquer obra literária nos aponta para outras obras e ainda que, a partir dessa intertextualidade o texto se torne um produto da criação coletiva, perceberemos que os poemas de Loynaz, Storni e Portal se completam e se inter-relacionam através de uma voz poética que, ao dialogar com outros textos, funciona também como um eco das vozes daquele tempo, da história daquele grupo social⁹ bem como de seus valores e de suas crenças.

3.1.1 A grande dama das letras cubanas e seu isolamento

A escritora cubana Dulce María Loynaz (Havana, 1902 - 1997), consagrada como a *Grande Dama das Letras Cubanas*, ao longo de seus noventa e quatro anos produziu uma obra literária que abarca desde poesia

⁹ O escritor, poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz também afirma sobre esse caráter coletivo do poema moderno: "Toda escritura convoca a um leitor. [...] O poema será recriado coletivamente. Em certos momentos e lugares, a poesia pode ser vivida por todos: A arte da festa aguarda sua ressurreição. (PAZ, 2003: 281. Tradução nossa)

até romance, ensaios, conferências, crônicas e artigos em revistas e jornais do mundo hispânico.

No campo da poesia, publicou coleções como: *Versos* (1938); *Juegos de agua* (1947); *Poemas sin nombre* (1955); *Últimos días de una casa* (1958), *Poesías escogidas* (1985); *Bestiarium* (1991), escrito porém, nos anos vinte, e *Poemas naufragos* (1991). *Poemas dispersos 1955-1958* (1991) e *Poemas escogidos* (1993) são produções nas quais aparecem alguns de seus trabalhos já editados anteriormente com algumas inclusões inéditas. Já no campo do romance publicou *Jardín* (1951), escrito durante sete anos: 1928- 1935. Além dessas obras, produziu ainda um livro de viagens intitulado *Un verano en Tenerife* (1958). Durante sua trajetória literária, recebeu diversas homenagens, prêmios e importantes cargos, fazendo-lhe conhecida dentro do universo literário cubano e espanhol. Em 1948, a Associação Internacional de Poesia, em Roma, nomeia a poeta como Membro de Honra. Em 1950 é também designada como Membro de Honra do Instituto de Cultura Hispânica. Em 1951, é eleita como membro da Academia Nacional de Letras e Artes de Cuba. Em 1953, a Real Academia Gallega celebra uma sessão em sua homenagem. Em 1959 é eleita como membro da Academia Cubana de Língua. Em 1968, junto com Juan Marinello, integra a presidência do Festival de Poesia 68, celebrado pela União de Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC). Em 1981 é condecorada com distinção pelo Ministerio de Cultura de Cuba. Em 1982 recebe a medalha Alejo Carpentier. E, finalmente, em 1992, Dulce María Loynaz recebe o Premio de Literatura Miguel de Cervantes.

A poeta cubana, orgulhosa e honrada¹⁰ por ser filha de um dos comandantes do exército Libertador, Don Enrique Loynaz de Castillo (1871 - 1963) parece haver herdado de seu pai o caráter forte de resistência aos problemas socioeconômicos de sua ilha e conseqüentemente o amor a sua pátria. Em uma das cartas de seu epistolário, Loynaz afirma: "Yo he vivido sólo en Cuba y puedo añadir que sólo en ella he muerto."¹¹ Em obras como *Juegos de agua* (1947) e *Poemas sin nombre* (1955), entre outras, também demonstra sua admiração por Cuba ao escrever alguns poemas sobre sua terra natal.

Na obra de Dulce Maria Loynaz, encontra-se, desde muito cedo, a temática da solidão, também presente em sua vida. Loynaz e seus irmãos, Enrique, Carlos Manuel e Flor nunca tiveram contato com outras crianças, pois não freqüentaram escolas tradicionais. Professores das matérias mais diversas (pintura, música, desenho...) lecionavam na própria casa da família. A autora conta que quando ingressou na Universidade para cursar Direito — "[...] la cursé por complacer a la familia [...]"¹² — sentia-se perdida no meio de tanta gente:

Recuerdo que la primera vez que traspasé sus umbrales [**se refiere à Universidade**] me sentí, en medio de tanta gente, inmensamente perdida. Y este hábito de la soledad nos quedó para siempre. (LOYNAZ, 2002: 127. Grifo nosso)

Foi casada duas vezes: A primeira (1937), aos trinta e cinco anos, com seu primo Enrique de Quesada Loynaz, de quem se separou seis anos mais tarde. A segunda, em 1946, com o jornalista canário Pablo Álvarez de

¹⁰ "No puedo olvidar que soy hija de libertadores" In: Espinoza, 2000:1

¹¹ Loynaz, 2002: 128

¹² *Idem, Ibidem*: 27

Canas, com quem viveu até 1974, quando ele faleceu, apesar da separação entre 1961 e 1972 devido ao exílio do jornalista. Apesar das contínuas republicações na Espanha e em Cuba, sua produção literária termina no final dos anos 50 e, em uma carta recebida em 1989, expressa esse término com um tom de solidão e isolamento:

Ya hace treinta años que no escribo nada ni siento deseo o inspiración para hacerlo. Vivo muy retirada a causa de mis años y mis penas. Y vivo sola. La gente joven que siente curiosidad por mí, me busca, pero yo ya no entiendo su lenguaje. Me parecen, como decía un famoso autor de las mujeres, seres de otro planeta. (In: HORNO-DELGADO, 1998: 17)

Até 1994, a obra poética de Loynaz foi apreciada por diversas figuras importantes do mundo literário hispânico. Algumas delas foram: Félix Lizaso, Cintio Vitier, Juan Ramón Jiménez, Emilio Ballagas, Raimundo Lazo, José Lezama Lima, Domingo Alonso, Antonio Oliver, Miguel Barnet, Pio E. Serrano, entre outros.

Apesar de reconhecida, Loynaz sempre se revelou uma pessoa bastante reservada, evitando a exposição tanto de si mesma assim como de sua personalidade literária. Só passou a participar de determinados encontros acadêmicos e de entrevistas depois das diversas homenagens que recebeu. Depois de sua última produção, *Últimos días de una casa* (1958), a cubana, que não teve filhos, opta por viver só, refugiando-se em suas recordações, isolando-se à espera da velhice e da morte, identificando-se, portanto, com a casa, o sujeito lírico daquela última obra.

¡Ahora es que trago la verdad de golpe!
!Son los hombres, los hombres,
Los que me hieren con sus armas!
Los hombres de quines fui madre
Sin ley de sangre, esposa sin hartura

De carne, hermana sin hermanos,
Hija sin rebeldía.

A velha *casa*, nessa obra, representa toda uma memória de uma família. Devido ao fervor da modernização, ela é destruída, pois já não mais combinava com aquela nova e moderna cidade. A *casa* não valia nada mais. Sua única esperança é conformar-se com a morte, de acordo com o último verso do poema:

Los hombres son y sólo ellos,
Los de mejor arcilla que la mía,
Cuya codicia pudo más
Que la necesidad de retenerme,
Y fui vendida al fin,
Porque llegué a valer tanto en sus cuentas,
Que no valía nada en su ternura...
Y si no valgo en ella, nada valgo...
Y es hora de morir.

[LOYNAZ, 1993: 218]

Nesta obra, a partir do discurso da *casa* Loynaz denuncia o crescimento desordenado de sua cidade natal, mostrando que o homem moderno acaba se transformando em um prisioneiro de suas próprias angústias.

3.1.2 O encontro com o mar e com a morte

Assim como Loynaz, a poeta argentina Alfonsina Storni também deixa transparecerem em sua obra suas verdades mais profundas. Ela própria esclarece tal relação, por exemplo, no poema “Este libro” (de *Irremediabilmente*, 1919) quando explicita ao leitor que seus versos são o reflexo de seu cotidiano:

Me vienen estas cosas del fondo de la vida:
Acumulado estaba, yo me vuelvo reflejo...
Agua continuamente cambiada y removida;
Así como las cosas, es mudable el espejo.

Momentos de la vida aprisionó mi pluma,
Momentos de la vida que se fugaron luego,
Momentos que tuvieron la violencia del fuego
O fueron más livianos que los copos de espuma.

En todos los momentos donde mi ser estuvo,
En todo esto que cambia, e todo esto que muda,
En toda la sustancia que el espejo retuvo,
Sin ropajes, el alma está limpia y desnuda.

[STORNI, 1999: 163]

José Montero Padilla (2008:1) está de acordo com tal interação ao afirmar que seus livros de versos nos mostram a realidade de uma poeta autêntica em cuja criação se fundem poesia e verdade, a verdade profunda de um ser humano: Seus desejos, suas angústias e suas rebeldias.

Nira Etchenique também confirma tal característica em seu livro dedicado à vida e obra de Alfonsina Storni: “[...] a vida de Alfonsina está, como nenhuma outra, assinalada e narrada em toda sua poesia [...]” (ETCHENIQUE, 1958:26. Tradução nossa). E mais uma vez a própria poeta esclarece, conforme os três primeiros versos de seu poema “Alma desnuda” (de *Irremediabilmente*, 1919):

Soy alma desnuda en estos versos,
Alma desnuda que angustiada y sola
Va dejando sus pétalos dispersos
[STORNI, 1999: 164]

Alfonsina Storni nasce em 22 de maio de 1892 em uma pequena cidade na Suíça, porém, aos quatro anos ela e sua família fixam residência em San Juan, Argentina. Se comparada a sua contemporânea Loynaz, Storni teve um vida curta (45 anos), interrompida por um suicídio ao mar em

25 de outubro de 1938 em Mar del Plata. Apesar da pouca idade, sua produção é bastante vasta tanto na prosa quanto na poesia. Em vida publicou poemas, ensaios e artigos em jornais, além de cinco obras teatrais. Em suas obras estão presentes temas ligados ao mar e morte, talvez como um prenúncio de seu futuro. Seus versos pintam um mundo cheio de tensões, desencantos e conflitos internos e externos (ainda que sutilmente) o que justificaria inclusive seu suicídio. Seus principais poemas publicados em livros são: *La inquietud del rosal* (1916); *El dulce engaño* (1918); *Irremediablemente* (1919); *Languidez* (1920); *Ocre* (1925); *Mundo de siete pozos* (1934) e *Mascarilla y trébol* (1938).

Desde cedo sua vocação artística já dá sinais da personalidade da pequena Alfonsina, já demonstrando a futura poeta seu interesse pelas letras:

Estoy en San Juan tengo cuatro años; me veo colorada, redonda y chatilla e fea. Sentada en el umbral de mi casa, muevo los labios como leyendo un libro que tengo en la mano y espío el efecto que causa en el transeúnte. Unos primos me avergüenzan gritándome que tengo un libro al revés y corro a llorar detrás de la puerta. [STORNI, 1938: 34]

Apesar de seu precoce gosto pela leitura, se vê obrigada a dividir suas horas entre lazer e trabalho, ajudando seus pais que passavam por dificuldades financeiras. Em 1901, seu pai, Alfonso Storni, abre uma cafeteria “Café Suízo”, e ela, com apenas nove anos, ajuda-o, lavando os pratos e servindo as mesas. Três anos mais tarde, seu pai encerra as atividades da cafeteria e ela, já aos doze anos, começa a publicar seus primeiros versos. Muitos deles são como um alívio, como uma forma de fugir das dificuldades vividas e sofridas por sua família e, conseqüentemente, por

ela. Sua tristeza por esses momentos difíceis também estão expressos em alguns de seus versos, como por exemplo em “Van pasando mujeres” de *Languidez* (1920):

[...] Nací yo sin blancura; pequeña todavía
El pequeño cerebro e puso a combinar;
Cuenta mi pobre madre que, como comprendía,
Yo aprendí muy temprano la ciencia de llorar. [...]
[STORNI, 1999: 242]

Em 1906 seu pai morre e ela passa a trabalhar em uma fábrica de chapéus. Alfonsina fica conhecida nesse momento por seu bom humor e sua participação na luta pelas reivindicações sociais. Em 1907 realiza suas primeiras aparições como atriz na companhia teatral de Manuel Cordero. Meses depois, participa de uma turnê de um ano como atriz da companhia de José Tallaví.

Em 1911, com dezenove anos, começa a dar aulas em Rosário e passa a colaborar nas revistas *Mundo Rosarino* e *Monadas*. Nesse mesmo ano torna-se vice-presidente do Comitê Feminista de Santa Fé. Em 1912 se muda para Buenos Aires e em 21 de Abril nasce seu filho.

Em 1916, a publicação de seu primeiro livro *La inquietud del rosal* causa certo furor entre intelectuais e a sociedade em geral, especialmente pelo poema “La loba”¹³. Colabora nas revistas *El hogar*, *Mundo argentino*, *Atlántida* e se torna a primeira mulher a estar vinculada ao grupo intelectual da revista *Nosotros*.

¹³ "Yo soy como la loba./Quebré con el rebaño/Y me fui a la montaña/Fatigada del llano. //Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,/que yo no pude ser como las otras, casta de buey/ con yugo al cuello; libre se eleve mi cabeza!/Yo quiero con mis manos apartar la maleza./[...]Yo soy como la loba. Ando sola y me río / del rebaño. El sustento me lo gano y es mío /donde quiera que sea, que yo tengo una mano / que sabe trabajar y un cerebro que es sano.
[...]"[STORNI, 1999: 86]

A partir da publicação de *El dulce daño* (1918), Alfonsina e seus versos vão ganhando espaço e sucesso em meio a algumas críticas de homens e mulheres escandalizados. Um ano mais tarde começa a escrever artigos dedicados à luta a favor dos direitos da mulher e da criança na seção “feminidades” e “vida feminina” do jornal *La nota* e ainda nesse mesmo ano vincula-se a centros feministas e socialistas.

Em 1920 inicia uma etapa de transição em sua obra poética: “Tiempo y tranquilidad me han faltado, hasta hoy, para desprenderme de mis angustias y ver así lo que está a mi alrededor” (STORNI, 1999:213).

Nesse momento, quando decide ficar mais atenta às novas formas poéticas de inícios do século XX e assim, afastar-se de sua lírica confessional, chega a ser, mais uma vez, atacada pela crítica. Porém, aos 28 anos, recebe seu primeiro prêmio: *Primer Premio Municipal*. Seus versos chegam à Espanha, gerando grandes elogios à poeta e a sua obra. Nesse mesmo ano viaja a Montevideu e conhece Juana de Ibarbourou.

A partir disso, Alfonsina definitivamente se faz conhecida em todo mundo hispânico. A sociedade a rodeava: Leitores curiosos e intelectuais contagiados por sua lírica seguiam-na por todos os lados. Pôde, nesse momento, sentir-se um pouco como uma rainha, já que se transformara em centro das atenções.

Em 1923 participa de reuniões literárias, especialmente as do grupo “Anaconda”, na qual conhece e enlaça uma amizade com o escritor Horácio Quiroga. Organiza ainda, em Buenos Aires, recitais poéticos. Um ano mais

tarde, na Espanha é editada uma antologia de sua obra. Em 1930, viaja à Europa e começa a dar conferências em diversos ambientes literários. Na Espanha, começa a publicar artigos no jornal *La Nación*.

Em 1935, ano em que publica a obra que marca o fim do “gênero de amor”¹⁴ — *Mundo de siete pozos* — descobre um tumor no seio e se submete a uma operação. A partir dessa descoberta, passa os verões no Uruguai, sofrendo seu problema em silêncio. Em 1937, o suicídio de seu amigo Horacio Quiroga a surpreende, fazendo-a sofrer ainda mais.

Em janeiro de 1938 é convidada a participar de um encontro público com suas amigas poetisas Juana de Ibarbourou e Gabriela Mistral. Nesse encontro apresenta a conferência *Entre un par de maletas a medio abrir y La manecilla del reloj*. Ainda nesse ano publica seu último livro *Mascarilla y Trébol* no qual apresenta seus anti-sonetos.

Porém, sua iniciada carreira no caminho do sucesso e do reconhecimento é interrompida. Sua saúde piora e toma o trem para Mar del plata de onde não volta jamais. Durante a viagem escreve seu último poema *Voy a dormir* como um anúncio do que aconteceria horas depois e o envia ao jornal *La Nación*.

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

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

Déjame sola: oyes romper los brotes...
te acuna un pie celeste desde arriba

¹⁴ Segundo Delfina Muschietti no prólogo de *Alfonsina Storni. Obras. Poesía. Tomo I*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999.

y un pájaro te trae unos compases

para que olvides... Gracias. Ah, un encargo:
si él llama nuevamente por teléfono
le dices que no insista, que he salido...
[STORNI, 1999: 242]

A 400 quilômetros ao sul de Buenos Aires está a praia *La Perla*, em Mar del plata. Um lugar, segundo Padilla (2008:3), iluminado e acolhedor, um cenário perfeito para uma vida amável e despreocupada. Entretanto, é lá onde permanece uma última recordação de Alfonsina Storni. Uma escultura de autoria do escultor Luis Perloti bem próxima ao mar, evocando a autora.

De maneira análoga à cubana Dulce Maria Loynaz ao escrever *Últimos días de una casa*, Alfonsina Storni também registra em poema seu trágico fim. Na madrugada de 25 de outubro de 1938, as dores físicas e as angústias da alma desesperam Alfonsina e esta, como um ato de amor à vida e de liberação, deixa-se levar pelo mar.

3.1.3 O artifício das palavras: Uma luta pelo poder da poesia

Magda Portal (Lima, 1901 -1989), poeta, narradora e ativista política foi uma figura importante na literatura peruana de inícios do século XX, apesar de não ter recebido uma acolhida literária significativa. Segundo o professor norte americano Daniel Reddy, se Portal tivesse se dedicado à “plácida solidão dos primeiros anos como escritora, sem simpatizar nunca abertamente com a dor e a degradação de seus compatriotas, talvez tivesse recebido o reconhecimento merecido” (In: BUSTAMANTE, 2001:07).

Em sua obra inicial predominam os temas da caridade, paixão e ternura. Segundo Mariátegui, Magda Portal é “essencialmente lírica e humana” (MARIÁTEGUI, 1996: XVI) e sendo assim, suas angústias e esperanças também estão presentes em sua obra poética, conforme ele afirma:

Na sua poesia há mais dor que alegria, há mais sombra que claridade. Magda é triste. Seu impulso vital a move em direção à luz e à festa. E Magda se sente impotente para gozá-las. Este é seu drama. Porém a amargura nem a desanima. (MARIÁTEGUI, 1996: XVI. Tradução nossa)

E nesse seu ensaio no qual disserta sobre o processo da literatura peruana, Mariátegui cita o poema “Vidrios de amor”, afirmando que nele Magda Portal está retratada de forma completa devido à predominância do tema do amor e da maternidade.

[...]
de dónde vine yo con mi fiereza
para conformarme?
yo no conozco la alegría
carroussel de niñez que no he soñado nunca

ah! - y sin embargo
amo de tal manera la alegría
como amarán las amargas plantas
un fruto dulce

madre
receptora alerta
hoy no respondas porque te ahogarías
hoy no respondas a mi llanto
casi sin lágrimas

hundo mi angustia en mí para mirar
la rama izquierda de mi vida
que no haya puesto sino amor
al amasar el corazón de mi hija
quisiera defenderla de mí misma
como de una fiera
de estos ojos delatores
de esta voz desgarrada
donde el insomnio hace cavernas

[...]
[PORTAL, In: Mariátegui, 1996: XVII]

Porém, logo a diante nos deixa o seguinte questionamento acerca de uma nova e diferente etapa de sua obra:

Toda Magda está nesses versos? Toda Magda, não. Magda não é só mãe, não é só amor. Quem sabe de quantas obscuras potencias, de quantas contrarias verdades está feita uma alma como a sua? (MARIÁTEGUI, 1996: XVI. Tradução nossa)

A partir de um primeiro contato com sua obra podemos notar a ligação entre esta e sua vida no que diz respeito a seu caráter de combate às desigualdades sociais não só no Peru, mas em todo ambiente que ainda se deixava dominar pelos vestígios da já extinta realidade de supremacia da metrópole e que cujos governos insistiam em manter viva a relação semi-feudal frente às ex-colônias. Portal lança mão de sua palavra com o intuito de criar uma nova poesia que questione e denuncie a verdade daquela sociedade de inícios de século XX.

Portal foi uma mulher intensa na vida afetiva, na vida social e na vida política. Desde muito jovem enfrentou muito preconceito dentro do ambiente literário da época. Tentavam, conforme afirma a escritora e jornalista peruana Cecília Bustamante, silenciar o grito que vinha de suas obras. Porém, a sede de conhecimento de Bustamante desde jovem levou-a a conhecer a fundo tanto a obra de Portal, como também a própria poeta.

Sobre a Magda Portal que eu conheci, sobre ela, a mulher política, a perseguida aprista, os mais velhos falavam em voz baixa quando era adolescente. Quando saí do colégio havia começado minha auto-educação política. [...] Me distanciei da Escola Nacional de Belas Artes em busca do que estava silenciado ou ausente. Ao me tornar jornalista e freqüentar as reuniões dos cafés do centro de Lima, escutei alguns nomes, histórias. Um daqueles nomes foi o de Magda Portal, mulher

audaz a quem as más línguas acadêmicas/literárias e políticas ridicularizavam desvirtuando sua imagem.
[BUSTAMANTE, 2003:7]

Portal se fez conhecida ao insistir, difundindo e publicando revistas e textos nos quais defendia seus ideais estéticos e políticos. Nascida e criada em Lima, em uma família de classe média empobrecida, podemos perceber que sua trajetória artística e política desmembrou-se a partir de sua experiência pessoal e familiar, transformando-a em uma defensora do direito de igualdade no Peru e na América.

Nomeada como Escritora das Américas no México em 1981 devido a sua significativa produção poética, narrativa e ensaística, ela foi, segundo Daniel Reedy (In: ROJAS-TREMPE, 2008:06), uma das mulheres mais destacadas do século XX na vida literária e política dos dois hemisférios. Além dos diversos ensaios publicados em jornais e revistas locais, suas primeiras obras foram: o livro de contos *El derecho de matar* (La Paz, 1926) e o livro de versos *Una esperanza i el mar* (Lima, 1927).

Tal qual sua contemporânea argentina Alfonsina Storni, Magda Portal também precisou trabalhar desde cedo para ajudar a família. Trabalhava durante o dia e à noite frequentava os cursos noturnos da Universidade Nacional Mayor de San Marcos. Em 1923, esta instituição concedeu-lhe o *Primer Premio de los Juegos Florales de Poesía*. Em 1925 viajou à Bolívia e lá se instalou até 1927 com seu segundo marido, Reynaldo Bolaños, mais conhecido como o intelectual Serafín Delmar. Durante esse período na Bolívia, os dois participavam de encontros literários e ministravam conferências sobre as relações entre a arte comprometida e a realidade e colaboraram também com artigos no jornal universitário *Bandera Roja*.

De volta a Lima, em 1927, Portal recitou “Versos revolucionarios” e o publicou na Revista Peruana AMAUTA, tornando-se então amiga de Mariátegui. Também em Amauta, revista de alcance nacional e internacional, apareceu nesse mesmo ano sua proposta artística vanguardista “Andamios de vida” que representou a base intelectual do que ela chamou de arte nova.

Em 1928 participou da formação do movimento internacional APRA e se tornou membro do Comitê Executivo Nacional do Partido Aprista Peruano. Como dirigente nacional, Portal elaborou e promoveu durante as décadas subseqüentes a doutrina do APRA e escreveu os documentos que orientaram o trabalho de divulgação daqueles ideais, principalmente os da seção feminina com o intuito de promover a informação política para as mulheres. Em 1929, escreve *Dos poemas proletários para los compañeros de Vitarte* o qual compreende dois poemas: “Palabra de esperanza” e “El hijo”.

Em 1946 desvincula-se do APRA devido a divergências com membros do executivo do partido ao negarem seu pedido de participação direta das mulheres nas lutas populares. Inconformada por tal prepotência do poder masculino, deixa o partido e corta relações com Haya de La Torre, conforme relata Sara Beatriz Guardia em uma entrevista com Portal:

“[...] renunciei, entre outras razões, porque as conclusões do Congresso sustentavam este enunciado: ‘as mulheres não são membros ativos do Partido Aprista porque não são cidadãs no exército’. Me levantei e pedi a palavra. Haya deu um golpe na mesa e disse: ‘não há nada em questão.’ Insisti com energia que queria falar e ele voltou a repetir o mesmo. Diante disso, me levantei com um grupo de mulheres e disse em voz alta: ‘!Isto é fascismo!’”. [SANTISTEBAN, 2007 :328]

Enfim, de acordo com Cecília Bustamante (2003:01), a peruana Magda Portal em sua longa jornada de vida (viveu 80 anos) revelou-nos um panorama da relação da mulher como figura intelectual com a arte e com o poder. Sua poesia está impregnada pela fúria da denuncia daquilo que acontece diante de seus olhos e que não a agrada.

Assim como aconteceu a muitos intelectuais da época, foi perseguida, presa e desterrada pelo governo de seu país devido a seu caráter artístico militante. Ainda segundo a estudiosa Bustamante, Portal sofreu com as cicatrizes causadas diante do desterro, entretanto, agüentou tal sofrimento na tentativa de manter a integridade de sua identidade intelectual.

Portal chegou a sua velhice sem meios econômicos para uma sobrevivência digna. Como uma tentativa de arrecadar fundos, vende seus arquivos ao *Benson Collection*. Bustamante desabafa o quão duro foi presenciar essa decadência econômica de Portal, porém, relembra com saudosismo que, junto com Violeta Correa, ajudou-a a sair do Peru mesmo sem seus documentos em ordem - devido ao exílio - e a levou aos Estados Unidos no fim dos anos 70 e inícios dos anos 80. Lá deu algumas conferencias e parecia tentar voltar à vida normal.

4. LOYNAZ E STORNI: A POESIA MODERNA COMO UMA BUSCA DE SENTIDO

Hoje a poesia não pode ser destruição e sim busca do sentido. Nada sabemos desse sentido porque a significação não está no que agora se diz e sim mais além, em um horizonte que mal começa a se aclarar.

(PAZ, 1990: 120)

4.1 AS POETAS COMO FIGURAS PARODOXAIS DA MODERNIDADE

Conforme já mencionado, as obras de Dulce María Loynaz e Alfonsina Storni são comumente relacionadas ao movimento Pós-modernista (por vezes até ao Modernista) que vigorava, paralelamente às Vanguardas, na América Hispânica devido a duas razões fundamentais: A predominância de versos tradicionais (heptasílabos, endecasílabos y octasílabos) e ao caráter intimista que emana de grande parte de suas obras.

Críticos e estudiosos, tais como, Eugenio Florit, José Olívio Jiménez e Cintio Vitier compartilham essa concepção acerca da poética de Loynaz. Este último declara:

[...] A essa direção intimista pertence *Liberación* (1927) de Juan Marinello e toda a obra, sustentada em sua trêmula delicadeza, de Dulce María Loynaz, a melhor voz que tivemos (VITIER, 1958: 319. Tradução nossa)

Entretanto, polêmicas quanto a tal categorização começaram a surgir. Se de um lado estavam os que defendiam a poética intimista de Loynaz, vinculando-a ao marco pós-modernista hispano-americano, de outro, revelou-se a voz daqueles que, como Asunción Horno-Delgado, rejeitam tal consideração, ao propor uma nova leitura da poética Loynaziana, devolvendo-a assim seu aspecto dinâmico.

Faz-se necessário uma nova leitura dos textos de Loynaz para devolver a ela a dinamicidade que toda obra literária carrega consigo, fator certamente apagado pela força da tradição canônica que submeteram a autora a periodização acadêmica. (HORNO-DELGADO, 1993: 50. Tradução nossa)

Assim sendo, uma das maiores discussões acerca da poética de Loynaz configura-se no âmbito da tentativa, por vezes frustrada, de contextualizá-la dentro de um estilo literário único, depreciando e reduzindo sua obra a um clichê. Cintio Vitier, depois de aprofundar-se no tema Loynaziano e rever seu posicionamento em defesa da tendência Loynaziana pós-modernista, termina suas reflexões com o seguinte questionamento: “Onde situar Dulce María Loynaz senão no insituável?” . Fina García Marruz afirma ainda: “Loynaz já não é a Romântica nem a Modernista e igualmente se distancia da acrobática Vanguarda, parece mover-se entre duas luzes” (In: SIMÓN. 1991: 63-175. Tradução nossa).

Tal vinculação pós-modernista também é descrita por outros estudiosos ao tratarem acerca das obras de Alfonsina Storni. Giuseppe Bellini, catedrático de literatura hispano-americana na Universidade de Milão, autor de livros e artigos e diretor de conceituadas revistas na Itália sobre tal tema, é um dos que faz aquela vinculação desde o índice de seu livro *Nueva Historia de la Literatura hispanoamericana* (1997). Depois, no capítulo em que traça o caminho histórico-literário do Pós-modernismo, afirma que a partir da poética do mexicano Enrique González Martínez pode-se considerar oficialmente o fim do Modernismo e início do Pós-modernismo. Segundo o pesquisador, a poesia deste movimento tratava de penetrar no espírito das coisas, “uma inquieta busca do homem, do misterioso silencio noturno no qual fundia o olhar” (BELLINI, 1997:281. Tradução nossa). Mais adiante, quando afirma que durante o Modernismo floresce a voz poética feminina inauguradora do pessimismo e da melancolia, menciona dois

nomes: A uruguaia Delmira Agustini que, influenciada por D'Annunzio, Lugones e outros modernistas, prendia-se à temática do amor e da solidão e a Argentina Alfonsina Storni que tratava em seus versos temas relacionados ao amor, à desilusão e à morte.

Outra estudiosa acerca do tema e que também faz a mesma vinculação pós-modernista às obras das duas poetisas é a professora de Literatura e esposa do poeta Espanhol Rafael Alberti, María Asunción Mateo, quando escreve uma introdução à *Antología Lírica* de Dulce María Loynaz (ed. Espasa Calpe, 1993). Segundo a professora, a obra da cubana Dulce María Loynaz apresenta uma “linha pura, mas introspectiva e em ocasiões abstrata” (MATEO, 1993:22. Tradução nossa). E afirma que, seguindo a mesma linha de Loynaz, Alfonsina Storni e Delmira Agustini ajudaram a enriquecer o ambiente literário feminino americano de início de século formado ainda por outras conhecidas poetisas.

Em seu livro dedicado à vida e obra de Alfonsina Storni, Nira Etchenique afirma que a poeta argentina “não se apóia em reminiscências nem em escolas. Extrai tudo de si mesma, da qualidade íntima de seus sentimentos” (ETCHENIQUE, 1958:37). Segundo a estudiosa, Storni é uma figura que desde seus primeiros passos marcha solitariamente, livre e desvinculada.

Ainda que essa vinculação pós-modernista predomine entre os principais estudiosos e críticos da literatura hispano-americana acerca da poesia de Loynaz e Storni, vale mencionar o conteúdo da *Breve nota sobre*

*Alfonsina Storni*¹⁵ de autor desconhecido, mas publicado em uma Antologia da poetisa argentina. Nessa nota, o autor considera sua obra como uma transição entre o pós-romantismo e as correntes vanguardistas da época:

Sua obra poética nasce de sua grande sensibilidade anímica e abarca, atropelando fórmulas e rompendo convencionalismos da época, desde um pós-romantismo balbuciante, até uma posição singular dentro das correntes vanguardistas da época. (STORNI, 1992:5. Tradução nossa.)

Contudo, o levantamento bibliográfico feito até aqui nos indica predominantemente a tradicional consideração da poética das duas poetisas como Pós-modernista. Em oposição a todo o exposto e considerando o momento histórico-literário de inícios do século XX de fervor e busca da experimentação formal que passava às portas de Dulce Maria Loynaz e Alfonsina Storni, atentaremos-nos a reler tais poetisas segundo um enfoque das Vanguardas.

4.2 A nova poesia Hispano-americana: Ruptura e instauração

Conforme já discutido no capítulo três, a poesia moderna que tem o movimento das vanguardas como sua principal divulgadora, preconiza prioritariamente a ruptura a partir da negação do tradicional para a busca e instauração do novo. A poesia, e as artes em geral, deixam para trás seu caráter mimético em nome da verdadeira criação. Arrigucci Jr., quando discorre sobre o Modernismo Brasileiro (movimento equivalente às Vanguardas hispano-americanas), aponta sobre o conteúdo e a forma dessa

¹⁵

Introdução do livro *Alfonsina Storni. Poesia*. México: Editores Mexicanos Unidos, S.A, 1992

nova experiência, a nova poesia. Em consenso com Schiller, Paz e Huidobro quanto à reflexão como capacidade de criar a partir da decomposição e recomposição das imagens de um poema, Arrigucci Jr afirma sobre o conteúdo daquela poesia:

Consiste talvez ainda numa dimensão da capacidade mimética do poeta, não no sentido da representação falaciosa, por meio de réplicas verbais, de objetos externos, mas no de formar, pelo movimento da imaginação, harmonias paralelas à natureza. [...] a imaginação poética aparece como uma faculdade plástica e estruturadora, capaz de dar unidade ao diverso, formando novos conjuntos articulados, operando *especialmente* uma nova harmonia das imagens. (ARRIGUCCI Jr., 2000:16)

Para o autor, o poema é plasticidade e movimento segundo a capacidade imaginativa do poeta, assim como afirmava o chileno Vicente Huidobro, que inaugurou o movimento vanguardista na América Hispânica: “[...] O vigor verdadeiro / Reside na cabeça [...]”¹⁶.

Quanto à forma, a nova poesia estava marcada pela liberdade: “Que o verso seja qual uma chave / Que abra mil portas. [...]”¹⁷. Arrigucci Jr. acrescenta: “[...] rompendo os padrões tradicionais da métrica, jogando com o ruído de fora, como se vê pela absorção dos elementos prosaicos no verso livre” (ARRIGUCCI Jr., 2000:16).

Assim, tomando como base essas concepções, passemos aos poemas “Vuelvo a nacer em ti” (1927), “Em mi verso soy libre” (1927) e “Impaciência” (1927), de Dulce María Loynaz e os poemas “Luz”, (1919), “Rebeldía” (1916) e “Ir y venir” (1919), de Alfonsina Storni. Para efeito de análise, dispusemos os poemas segundo a temática principal de cada um deles, conforme o quadro:

¹⁶ Poema “Arte poética” publicado em *El Espejo de Agua*(1916)

¹⁷ *Idem, Ibidem*

	A CHEGADA DA NOVA POESIA	RUPTURA	INSTAURAÇÃO
DULCE MARÍA LOYNAZ	“Vuelvo a nacer en ti”	“En mi verso soy libre”	“impaciencia”
ALFONSINA STORNI	“Luz”	“Rebeldía”	“Ir y venir”

Analisaremos, a partir dos poemas e poetas selecionados, o processo da criação poética moderna, passando por suas três etapas: O momento de sua chegada, o desejo de ruptura do tradicional e por último, a realização plena da nova poesia, ou seja, sua instauração no poeta e nas artes da modernidade.

4.2.1 A chegada da nova poesia

Podemos considerar o poema “Vuelvo a nacer en ti” (*Versos* – 1927) como um meta-poema, já que trata do próprio ato de escritura de uma poesia. Observamos que esta produção poética parte do tema do nascimento da nova poesia e do abandono da poesia tradicional. Desde o título percebemos que existe um “eu” que relata para um “tú” o ato de seu renascimento.

VUELVO A NACER EN TI

Vuelvo a nacer en ti:
Pequeña y blanca soy...La otra
la oscura – que era yo, se quedó atrás
como cáscara rota,
como cuerpo sin alma,

como ropa
sin cuerpo que se cae...

A partir de uma leitura da primeira estrofe, podemos identificar esse “eu” como sendo a voz do próprio poema dirigindo-se ao poeta. Em um momento em que as artes vanguardistas tentam fixar-se, a verdadeira poesia (tão almejada pela vanguarda) volta a nascer no poeta, isto é, a ruptura, o abandono das formas tradicionais para a instauração do novo. Os adjetivos “pequena” e “branca”, que se referem à poesia recém (re)nascida, conotam a simplicidade e a clareza, conforme o manifesto da *Revista de Avance*: “Mas não fazemos muitas ilusões. O imediato em nossa consciência é um apetite de clareza, de novidade, de movimento.” (SCHWARTZ, 1995: 286)

Em versos como “La otra / - la oscura – que era yo, se quedó atrás” o eu lírico faz referência ao passado, criticando a tradição poética modernista que até então valorizava o refinamento da linguagem e o uso de imagens rebuscadas. Define a tradição poética modernista a partir de imagens que conotam a morte, o fim: “como cáscara rota, / como cuerpo sin alma, / como ropa / sin cuerpo que se cae...” Desta forma, mais uma vez está representado o processo de ruptura, a poesia modernista “se quedó atrás”, não existe mais, surge o novo. Conforme as idéias de Paz, esse poema, assim como grande parte dos poemas vanguardistas, representa um “poema crítico: [...] aquele poema que contém sua própria negação e que faz dessa negação o ponto de partida do canto [...]” (PAZ, 1990: 111).

¡Vuelvo a nacer!... – Milagro de la aurora
repetida y distinta siempre... –

A poesia volta a nascer, ou melhor, ela (re)nasce. E esse ato de renascimento é equivalente ao ato da (re) criação poética da modernidade, já que é “repetida” e “distinta siempre”. Conforme Paz (1984:17), “o moderno é uma tradição feita de interrupções na qual cada ruptura é um começo”. Assim é o processo de criação da nova poesia, uma tradição de ruptura que se repete porém sempre de maneira distinta.

Soy la recién nacida de esta hora
pura. Y como los niños buenos,
no sé de dónde viene.

Em um momento em que a poesia vanguardista cubana toma um rumo menos social, menos político, menos revolucionário, nasce uma nova forma poética influenciada pela presença, na Ilha, de Juan Ramón Jiménez e sua *poesia pura* em 1936. Essa nova forma, a “recién nacida de esta hora pura”, está fundamentada em uma busca mais abstrata, mais interior, mais íntima por parte do poeta. Assim como o sujeito lírico do poema “Canción Nueva”¹⁸, do poeta chileno Vicente Huidobro, o eu lírico de “Vuelvo a nacer en ti”, de Dulce María Loynaz, através de uma relação análoga com os “niños buenos” não sabe de onde vem essa nova poesia.

Silenciosa
he mirado la luz – tu luz... –
¡Mi luz!
Y lloré de alegría ante una rosa.

Os quatro últimos versos do poema de Loynaz encerram o processo de criação, dividido em três etapas. A primeira etapa expressa a inspiração

¹⁸ Dentro del horizonte / ALGUIEN CANTABA. / Su voz / No es conocida. / DE DÓNDE VIENE. / Entre las ramas / No se ve a nadie. (De Horizon Carré, 1917. Traducción de José Zañartu) Vicente Huidobro inaugurou a vanguarda hispano-americana em 1914.

poética, momento em que a poesia existe ainda no íntimo do criador e está representada pelo espaço tipográfico em branco entre os versos “no sé de dónde viene” e “Silenciosa”. O espaço em branco seguido de “Silenciosa” alude ao momento em que algo germina dentro do poeta, para o que deve encontrar palavras objetivando expressá-lo. Dá-se então a segunda etapa do processo criador: “He mirado la luz... – / tu luz / !Mi luz!” Tais versos representam o momento em que o poeta encontra as palavras e as imagens que buscava para sua criação. O sujeito do poema vê uma luz, símbolo de vida, que é ao mesmo tempo a luz do poeta criador e a luz do poema. Por fim, a terceira etapa revela a função da poesia, conforme afirma Massaud Moisés ao citar J. Middleton Murry: “expressar naturalmente os mais violentos modos de emoção pessoal”¹⁹. O último verso “Y lloré de alegría ante una rosa” representa mais uma vez a totalização, a plenitude que um poema deve atingir já que a poesia é a responsável pela “arte de comunicar a emoção humana pelo verbo musical” (MOISÉS, 2003:77).

Ainda dentro da temática da “chegada da nova poesia”, atentaremos-nos à releitura de “Luz” (*Irremediable* – 1919), de Alfonsina Storni. Esse poema também pode ser entendido como uma transição entre o Modernismo e as Vanguardas. Nele, apesar da presença de rimas, aspecto inerente ao Modernismo, seu conteúdo avança em direção aos desejos vanguardistas: A busca por uma nova criação poética.

LUZ

*Anduve en la vida preguntas haciendo,
Muriendo de tedio, de tedio muriendo.*

¹⁹ MOISÉS (2003) p. 77

*Rieron los hombres de mi desvarío...
¡Es grande la tierra! Se ríen...yo río...*

Desde seu título, podemos pensar na hesitação de Storni, convertida em sujeito do poema, em aceitar a chegada daquela nova “Luz”. Segundo Chevalier, em seu dicionário de símbolos, a “luz solar é a expressão [...] do medo e da esperança humanas” (CHEVALIER, 2002:569). Assim, a aparente relação paradoxal entre medo e esperança se anula quando se trata da vinda de novos ares. A poeta simultaneamente receia e deseja essa chegada.

Dividido em campos semânticos, as duas primeiras estrofes representam a peregrinação do sujeito-lírico criador em busca de respostas a seus questionamentos estéticos (“Anduve en la vida preguntas haciendo”). É um momento de profundo tédio artístico (“Muriendo de tedio, de tedio muriendo”). Como se previsse a crítica de Borges em seu manifesto *Ultraísmo* (1921), a poeta também considera tediosa a obsessão por Rubén Darío.²⁰ O eu-lírico se sente perdido, humilhado por aqueles homens atados ainda ao tradicional. Mas ele segue seu caminho, esperançoso de que algo mudará.

E de fato muda. Assim como o sujeito-lírico de Huidobro, que escutava desde o horizonte uma voz desconhecida, Storni também escuta novas vozes, o que assinala esse momento do poema como a chegada da inspiração poética geradora da nova poesia.

*Escuché palabras, ¡abundan palabras!
Unas son alegres, otras son macabras.*

²⁰ Borges: “Por certo, muitos poetas jovens que se assemelham inicialmente aos ultraístas em seu tédio comum diante da bitolação ruberiana, formaram um grupo aparte” (In SCHWARTZ: 1995:108)

Era a “nova sensibilidade” e a “nova compreensão” de que falará algum tempo mais tarde o argentino Oliverio Gironde em seu manifesto *Martín Fierro*²¹.

*No pude entenderlas; pedí a las estrellas
Lenguaje más claro, palabras más bellas*

Mas como ela não compreende o que quer dizer aquela manifestação pede ajuda às estrelas, “fonte de luz que transpassam a obscuridade; [...] faróis projetados na noite do inconsciente” (CHEVALIER, 2002:404).

Nas quinta e sexta estrofes a poesia se personifica, ganha vida (“tu vida”) e o sujeito-lírico (yo) se dirige a ela (tú). Graças à luz projetada pelas estrelas, Storni entende a verdade poética.

*Las dulces estrellas me dieron tu vida
Y encontré en tus ojos la verdad pedida.*

*¡Oh tus ojos llenos de verdades tantas,
Tus ojos oscuros donde el orbe mido!*

Essas duas estrofes simbolizam o momento da percepção intelectual da poetisa. A repetição da palavra “Ojos” remete à função primordial da visão: A captação da luz. Finalmente aquele eu-lírico que antes se mostrava confuso e se sentia humilhado, agora recebe aquelas manifestações, entende-as e mais, percebe que são manifestações que se difundem amplamente (“Tus ojos oscuros donde el orbe mido”).

Enfim, no último momento do poema, a poetisa se entrega plenamente às novas vozes:

*Segura de todo me tiro a tus plantas:
Descanso y olvido.*

²¹ In (SCHWARTZ, 1995:115)

Agora ela está segura de sua capacidade poética estimulada pelas artes modernas. Ela se rende à nova poesia.

4.2.2 A ruptura

Já em “En mi verso soy libre”, também pertencente à fase poética inicial de Dulce Maria Loynaz, predomina como tema central a liberdade de expressão do poeta. Assim como o defendido em “Poética”²², poema de autoria do brasileiro Manuel Bandeira (1886-1968), que participou ativamente da Semana de 22, o poeta deve ser livre para criar, não devendo, portanto, ser submetido a regras e formas fixas da escritura poética clássica.

EN MI VERSO SOY LIBRE

En mi verso soy libre: él es mi mar.
Mi mar ancho y desnudo de horizontes...
En mis versos yo ando sobre el mar,

Nos três primeiros versos, o sujeito do poema realiza uma analogia entre seu verso e o mar. As três repetições da imagem “mar” e sua posterior definição através do adjetivo “ancho” e da locução adjetiva “desnudo de horizontes” conotam aquela liberdade de criação, pois aludem à extensão do mar, aparentemente sem limites. De acordo com o Dicionário de Símbolos, “mar” é “símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele:

²² “Estou farto do lirismo comedido / Do lirismo bem comportado / [...] / Quero antes o lirismo dos loucos / O lirismo dos bêbados / [...] / não quero mais saber do lirismo que não é libertação.” (NICOLA, 1998, p.284)

lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos”²³. Por ser, então, o lugar das transformações e dos nascimentos, o eu lírico do poema caminha sobre o mar, pois através de seus versos busca os nascimentos, os renascimentos, ou seja, as transformações:

Camino sobre las olas desdobladas
De otras olas y de otras olas...Ando
en mi verso: respiro, vivo, crezco
en mi verso, y él tienen mis pies
camino y mi camino rumbo y mis
manos qué sujetar y mi esperanza
qué esperar y mi vida su sentido.

No quarto e quinto versos, o vocábulo “ondas”, que também se repete três vezes, assim como “mar”, simboliza o princípio passivo do eu lírico de se deixar levar pelas ondas, estas responsáveis pela mudança nas idéias e atitudes²⁴. A partir do sexto verso, a liberdade de escritura é expressa como se fosse um ato vital para o eu lírico. Seus versos livres são responsáveis por seu caminhar, por seu rumo, por dar sentido a sua vida.

Mais que mudança de idéias e atitudes, aquele “se deixar levar” pelas ondas, aquela caminhada sobre o mar, alude também à atividade mental do poeta no momento de sua criação. As ondas representam o movimento de idas e vindas das imagens poéticas no intelecto do poeta criador, quando este, ao buscar as palavras apropriadas, revela sua experiência. Em “Hierro”, José Martí também empregava a imagem do mar para representar esse movimento intelectual do poeta criador:

[...] ¡ Y miro

²³ CHEVALIER (2002) p. 592

²⁴ “...o mergulho nas ondas indica uma ruptura com a vida habitual: mudança radical das idéias e atitudes...” (CHEVALIER, 2002. p. 658)

El sol tan bello y mi desierta alcoba,
Y mi virtud inútil, y las fuerzas
Que cual tropel famélico de hirsutas
Fieras saltan de mi buscando empleo;
Y el aire hueco palpo, y en el muro
Frío y desnudo el cuerpo vacilante
Apoyo, y en el cráneo estremecido
En agonía flota el pensamiento,
Cual leño de bajel despedazado
Que el mar en furia a la playa ardiente arroja!
[...]

(MARTÍ, 1985: 41)

Nesse fragmento o processo criativo está representado por três fases: O momento da inspiração poética (“miro el sol ,tan bello”), o surgimento das primeiras idéias, com imagens ainda não muito bem definidas (“Fieras saltan de mi buscando empleo” / “(...) uma el cráneo estremecido” / “Uma agonía flota el pensamiento”) e, finalmente, o poema em si (“Que el mar em fúria a la playa ardiente arroja”). O mar em fúria, também símbolo da revolução de idéias que surgem no íntimo do poeta, condiciona a chegada à praia, ou seja, a seu objetivo que, assim como nos versos de Loynaz, seria a revelação da poesia:

Yo soy libre en mi verso y él es libre
Como yo. Nos amamos. Nos tenemos.
Fuera de él soy pequeña y me arrodillo
Ante la obra de mis manos, la
Tierna arcilla amasada entre mis dedos...
Dentro de él, me levanto y soy yo misma.

Nos versos onze e doze de “Em mi verso soy libre”, poeta e poema se fundem graças à liberdade que lhes é pertinente. A partir do décimo terceiro verso, surge a hipótese de identificação do eu lírico com a própria poeta Loynaz devido ao uso do gênero feminino: “Fuera de él soy pequeña” / “...soy yo misma”. Poderíamos dizer que neste e nos demais versos, Loynaz

demonstra a importância de seus versos livres: Fora deles, ela é pequena e se ajoelha ante a obra de suas mãos e, dentro dele, ela se ergue, se afirma e se converte na grande poeta.

Com o mesmo princípio de repelir o tradicional, rompendo seus limites para instaurar o novo, o poema “Rebeldía” de Alfonsina Storni representa uma crítica um pouco mais afiada, se comparado ao poema “Luz”. A rebeldia, expressa já no título do poema, ganha um efeito plástico-visual com o primeiro verso.

Rebeldía

Amo todas las auroras y odio todos los crepúsculos

*¡Qué hermosas las sendas
que no tienen fin!...
¡Qué hermosos los días
que no tienen noche!
Qué hermosas las cosas
Que nunca se hicieron!...*

*Las columnas trucas,
los vasos trizados,
las líneas no rectas...
¡Lo que no se rige
por orden expreso!...*

Sua irregularidade na forma, se comparado aos versos das próximas estrofes, simboliza a aversão às regras formais que a poetisa, sutilmente, começa a demonstrar como uma aproximação às tendências vanguardistas. No fragmento acima selecionado, ela explana sua admiração a tudo que esteja relacionado com o novo. A imagem das “auroras” é apreciada pelo eu-lírico como uma representação da renovação já que a cada amanhecer (“auroras”), inicia-se um novo ciclo. Já a imagem dos “crepúsculos”,

simbolizando a decadência, causa-lhe o efeito contrário: O repúdio. Tal rejeição nos remete ao manifesto “YO” (1914), de Huidobro, ao declarar:

Na literatura eu gosto de tudo que é inovação. Tudo que é original. Odeio a rotina, o clichê e o retórico. Odeio as múmias e os subterrâneos de museu. Odeio os fósseis literários. [...] Odeio os que ainda sonham com o antigo e pensam que nada pode ser superior ao passado. [HUIDOBRO. In: OSORIO, 1988:35. Tradução nossa]

Nas duas estrofes seguintes, o sujeito-lírico exalta tudo aquilo que se difere da normalidade, ou seja, tudo aquilo que não é realidade. Assim como defendiam os críticos ao tratarem a poesia moderna, a arte não deveria copiar a realidade, mas, fornecer a impressão que esta provova, ou seja, o real de seu reflexo. Desta maneira, a poetisa emociona-se com as imagens que a principio não seriam possíveis: “sendas sem fim”, “dias sem noite”, “coisas que não existem” (v.2-7). Na terceira estrofe (“o que não se rege / por ordem expressa” - v.11-12), o eu lírico direciona sua crítica às formas rígidas exigidas pelo período artístico anterior.

Essas novas imagens ultrapassam os limites poéticos tradicionais. Elas antecipam o que o manifesto *Ultraísmo* anos mais tarde determina: “O ultraísmo é uma vontade caudalosa que transborda todo limite escolástico. É uma orientação para contínuas e reiteradas evoluções [...]” (In: SCHWARTZ, 1995:109).

*Ir como las barcas
que no tienen remos...
¡Ir como las aves
que no tienen nido!
¡Ser algún capullo que no se adivina!*

Os versos acima representam a liberdade do poeta vanguardista no momento de criação. Ele, assim como um barco, desvenda novos

horizontes, novos mares. Há uma força na intenção por parte do sujeito lírico de chegar a seu objetivo. E conforme declarado por Amado Nervo em seu manifesto vanguardista “Nueva Escuela Literaria” (1909), o sujeito lírico busca, luta e vence todos os obstáculos (barcos sem remos, aves sem ninhos) que possam surgir ao longo de sua jornada em direção aos novos mares da poesia até então desconhecida:

Já não há beleza sem a luta. Não há obra mestra sem um caráter agressivo. A poesia deve ser um salto violento contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a que se ponham aos pés do homem. [In: OSORIO T, 1988:08. Tradução nossa]

Desta forma, o verso (“*Ir como las barcas*”) representa esse desejo do sujeito poético, pois este tem a certeza de que deve seguir adiante e não olhar para trás: “Para que olhar para trás!”²⁵

Essa intenção do poeta-criador de descobrir livremente novos horizontes poéticos aparece nos versos quinze e dezesseis com a comparação às “aves que não tem ninho”. As aves sem destino fixo e que a cada dia voam por novos ares, rumo ao incógnito: (¡“Ser algún capullo que no se adivina!”). Aqui, Storni explora o tema da liberdade formal tão buscada pelos poetas modernos. Em seu texto “Orden” extraído de um diário de viagem, a poeta desabafa: “¡Ah, La libertad, el impulso absoluto, la explosión del yo” (STORNI, 1999:655).

Depois da navegação e dos vôos em direção ao desconhecido, o sujeito lírico finalmente se encontra com a ruptura definitiva. As próximas

²⁵ Amado Nervo em seu manifesto “Nueva poesia Literaria” (México, 1909) afirma que os novos poetas não devem olhar para trás pois “o tempo e o espaço morreram ontem”. (In: OSORIO T, 1988:08)

estrofes sinalizam essa ânsia pela ruptura do normal, do conhecido, do tradicional:

*¡Poder algún día
quebrar con la marcha
de las cosas hechas!...*

¡Detener la tierra!

*Dos y dos son cuatro...
¿Y eso quién lo sabe?
Y...?si se me ocurre
que uno no es uno?*

O poeta criador pode acabar com as verdades absolutas, pois a poesia, sendo o espaço da criação, “é a operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza”(PAZ, 2003:13. Tradução nossa).

4.2.3 A Instauração

Para a análise de “La impaciencia” (*Versos* – 1938), um metapoema que aborda a busca pela nova poesia, decidimos dividi-lo em quatro momentos, de acordo com os campos semânticos nele identificados: A inspiração poética (v. 1 – 3), a busca (v. 4 – 9), a impaciência (v. 10 – 17) e a plenitude poética (v. 18).

LA IMPACIENCIA

Dejo mi amor al sol, mi sol al viento,
Mi canto al viento, mi esperanza al viento
Y al viento mi fe.

No primeiro verso, o eu lírico deixa suas emoções, sua sensibilidade (seu amor) ao sol – símbolo de vida e de luz – com o intuito de poder criar, de poder dar vida a algo através das palavras. O elemento “viento” que se repete quatro vezes está representando a força da imaginação do eu lírico, por isso denominamos esse primeiro momento como o da inspiração poética. Segundo Chevalier (2002:935) em seu dicionário de símbolos, o vento simboliza instabilidade e, para o poeta inglês Percy Byshe Shelley, ele é aquele que destrói e renova. Desta forma, elementos que permitem a criação a partir da inspiração poética (amor, sol, canto, esperança e fé) são levados pelo vento, ou seja, são trabalhados pela imaginação do poeta com o fim de alcançar o ato da escritura.

Voy hacia arriba como la hoja verde...
Voy hacia abajo como la que muerde
La tierra, como la raíz oscura y fiel.

¡Al sur, al norte, al este y al oeste
voy!... Alas tengo; garras tengo...- ¡Y este
afán de partir!

Ao passar o momento da inspiração poética, o eu-lírico sai em busca do que sua imaginação estaria fomentando. Assim como uma folha verde (“hoja verde”), cheia de vitalidade e incansável, viaja de um extremo a outro, buscando a nova poesia, esta que não está madura, ainda se encontra em processo de criação, se consideramos a cor verde como representação do fruto que ainda não está maduro. Assim como afirmava Collazos, nesse momento predomina um desejo coletivo de se chegar a novos rumos e isso

está explícito nos três últimos versos desse segundo momento, instante que representa o anseio do eu lírico em partir em busca de algo novo.

- Hay un muro:
 Lo escalo.
 - Hay un sueño:
 Lo vendo.
-Hay un amo:
 Lo entrego.
 - ¡Hay la sombra!...
 ¡ La enciendo!...

O terceiro momento, representado pela impaciência, também nos revela o momento de ruptura e de inovação tão explorado pelas artes vanguardistas. O espaço tipográfico alterado, com versos soltos, além de romper com o ritmo que vinha sendo aplicado ao poema desde o início, representa a mobilidade e a plasticidade do poema vanguardista. Todos os obstáculos (muro, sonho, amo, sombra) que conotam a força da poesia tradicional são vencidos pelo sujeito lírico: O muro é escalado, o sonho é vendido, o amo é entregue e a sombra é acesa. O eu lírico busca, caminha à procura de algo. Esse movimento de busca comprova um dos pressupostos de Loynaz sobre poesia, publicado no ensaio “Mi poesia: autocrítica”, de seu livro *Ensayos Literarios*, no qual afirma que toda poesia deve ser sinônimo de circulação, de trânsito em direção à verdadeira meta desconhecida (LOYNAZ, 1993:138).

Nesse poema há um esforço por parte do sujeito lírico de chegar a seu objetivo. Tal esforço também está expresso no manifesto “Ao levantar âncora” publicado na inauguração da *Revista de Avance* e escrito por

Alejo Carpentier, Martí Casanovas, Francisco Ichazo, Jorge Mañach, Juan Marinello:

Aonde vai esta proa simples que diz 1927? Se soubéssemos, a aventura perderia todo o gosto. O prazer fecundo da vida, dizem, com razão, que não está na contemplação dos propósitos, mas no esforço para consegui-los. Vamos em direção a um porto — Mítico? Incerto? — Ideal de plenitude; em direção a uma miragem talvez de melhor civilidade, de hombridade mais cabal [SCHWARTZ, 1995:286].

Assim como os tripulantes da embarcação de 1927, o eu lírico do poema se mostra bastante empenhado em conseguir novos propósitos, navegando em direção à plenitude poética. Desta forma, o quarto e último momento (¡Y hacia ti, hacia ti!...) representa a plenitude total do sujeito poético, pois este já sabe a que direção sua “embarcação” está apontando: Aos mares da nova poesia.

Nesse poema, Loynaz reafirma seus pressupostos acerca da poesia. Segundo suas observações em sua ensaística, a autora considera que a poesia deve nascer com uma aptidão dinâmica, dotada de movimento, translação e, sendo assim, deve nos conduzir a algum outro lugar: “Si la poesía no nace con esta aptitud dinámica, es inútil leerla o escribirla: no puede conducir a ningún lado.”(LOYNAZ, 1993:138). Portanto, assim como a árvore, a poesia, nascida da terra e dotada de impulso vertical, deve ir o mais alto possível.

[...] es que la Poesía debe tener igualmente instinto de altura. [...] La Poesía como los árboles nace de la tierra y de la tierra ha de servirse, pero una vez nacida, no me parece propio que ande como los puercos, rastreando en ella. [LOYNAZ, 1993:138]

Essas características da poética Loynaziana de dinamismo, movimento e translação, também estão bem representadas por sua

contemporânea Alfonsina Storni em seu poema “Ir y venir” (1919). A partir da publicação de *La inquietud del rosal* (1916), Storni passa a representar, não só nessa obra, mas também em outras posteriores a ela, o momento de rebeldia e inquietação da poeta frente às barreiras que se formavam diante de sua pessoa artística. A indiferença por parte de seus colegas poetas e escritores começava a incomodá-la profundamente:

Las mamparas de madera se levantan como diques más allá de mi cabeza. Barras de hielo refrigeran el aire a mis espaldas. El sol pasa por el techo, pero no puedo verlo. Bocanadas de asfalto caliente entran por los vanos. La campanilla del tranvía llama distante. [STORNI. In: ETCHENIQUE, 1958:28]

E aproveitou sua publicação inicial para expressar tal descontentamento. Segundo Etchenique (1958:28), os versos que compunham *La inquietud del rosal* simbolizavam sua tentativa de se livrar da jaula que a sufocava.

É como um pássaro batendo as asas contra as barras de sua gaiola. E como um pássaro, Alfonsina também canta. E na cercada prisão que a sufoca, seus versos são o único ar puro que respira. [ETCHENIQUE, 1958:28. Tradução nossa]

A poeta deseja fazer-se conhecida através de sua voz poética e não lhe davam tal chance. No poema “Ir y venir”, publicado três anos mais tarde em *Irremediable* (1919), a poeta, sentindo-se ainda rejeitada, faz ecoar sua voz aprisionada. Trata-se de um poema de doze estrofes compostas sempre por três versos bastante curtos, o que lhe confere aquele aspecto dinâmico e de mobilidade preconizado pelas principais figuras vanguardistas.

IR Y VENIR...

*Estoy aquí,
Pobre de mí
Que esclava fui.*

Podemos considerar o poema “Ir y venir” como um desabafo da poeta diante daquela nova e tentadora forma de escritura poética. Muito mais livre, sem preocupações formais que escravizavam o poeta do modernismo, conforme o porto-riquenho Luis Lloréns Torres: “[...] o poeta não deve se enclausurar nas jaulas do tecnicismo nem precisa saber nada de ritmo nem sílabas métricas [...]” (TORRES. In: OSORIO, 1988:31. Tradução nossa)

Esse desabafo se desenvolve desde a primeira estrofe quando o sujeito-lírico e a poeta Storni se fundem. O uso da primeira pessoa do discurso em todo o poema demonstra como a poeta se sentia prisioneira e escrava (“que esclava fui”) daquela poesia regida pelas normas tradicionais, negando a capacidade imaginativa e de criação de todo artista. E naquele momento, a poeta toma consciência daquele cativo da poesia do passado e expressa seu desejo de voar mais alto em direção ao novo.

*Quiero volar
Por sobre el mar
Sin descansar.*

Assim como declarou Huidobro em seu manifesto “Non serviam” (1914), Storni declara a independência de sua poética. Segundo o chileno, “o poeta, em plena consciência de seu passado e de seu futuro, lançava ao mundo a declaração de sua independência frente à natureza.” Ou seja, Huidobro quer dizer que agora, com a nova forma de poética, os poetas não mais irão “imitar o mundo em suas aparências” (HUIDOBRO. In: SCHWARTZ, 1995:80). O mar, símbolo dos nascimentos e das

transformações passa a ser o destino dos vãos de Storni e lá, sem descansar, criará sua nova poética.

E exalta esse novo mundo da criação:

*¡Salve esplendor!
¡Supremo amor!
¡Oh mundo en flor!*

Nessa estrofe, a poeta afirma que há um mundo novo a ser descoberto através da verdadeira criação. Em uma simples flor existe um mundo que, de acordo com Huidobro, abre as portas para a nova poesia: “[...] já tenho idade para andar sozinho por estes mundos. [...] Uma nova era começa [...] ao se abrirem as portas de jaspe, ponho-me de joelho para respeitosamente te reverenciar” (HUIDOBRO. In: SCHWARTZ, 1995:80).

Além da representação dinâmica dada ao poema graças aos pequenos versos que o formam, a quarta estrofe, por estar composta somente por verbos de ação, também lhe dá tal aspecto dinâmico e de movimento.

*Andar, venir,
Libar, partir,
¡Vivir, vivir!*

*Oh dulce miel
Que está en aquel
Amplio vergel...*

A poeta se desloca (“andar”, “venir”, “partir”) em busca do pleno viver poético. Deseja sugar (“libar”) o doce mel que se desprende da nova poesia como se fosse uma abelha sedenta.

*Sedienta estoy,
Abeja soy,
Volando voy.*

*Aquí y allá
La vida da,
Probémosla.*

*Probé, probé,
Todo gusté,
Nada dejé.*

*Por tierra y mar
Hasta llorar
Me di a libar.*

A abelha, símbolo da eloqüência, da poesia e da inteligência (CHEVALIER, 2002:04) transforma a poeta em uma verdadeira criadora, sedenta pela nova poesia. Com uma dose de sabedoria a poeta prova e se satisfaz com aquele mel, consumindo-o em sua totalidade.

*Por tierra y mar
Hasta llorar
Me di a libar.*

*¡La sed, la sed!..
A su merced
Caí en su red.*

Sua sede pelo novo a fez cair na rede das novas tendências artísticas daquele momento. A nova poesia de fato se solidifica na poeta.

*La sed bebió,
No sé apagó,
Me destruyó...*

*¿Hay más?.. ¿Hay más?..
- Ya libarás:
Muerta estarás...*

Sua sede por aquela nova poesia faz dela uma perseguidora incansável (“¿Hay más?..¿Hay más?..”). Quanto mais fundo a poeta mergulha nos novos mares da poesia, sugando-a, mais se distancia do tradicional. Na última estrofe do poema, o sujeito lírico, a poeta, se dirige a um tu através da desinência pessoal nos verbos “libarás” e “estarás”. Trata-

se de um diálogo entre a poeta e sua poesia tradicional. Com o sugar das novas tendências artísticas do século XX, a poesia anterior estará, em breve, morta para a própria poeta. A nova poesia chega, rompe barreiras e se instaura definitivamente naquele contexto artístico.

Enfim, a partir dessa análise inicial, podemos considerar que as poéticas de Dulce María Loynaz e Alfonsina Storni também estão marcadas, ainda que sutilmente, pelos novos rumos das artes no início do século XX. Através de meta-poemas de impulsos vanguardistas, as poetisas revelam suas críticas à força da tradição, abandonando-a para instaurarem o novo.

5. STORNI E PORTAL: A MODERNIDADE E A TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO

Siglo XX

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

(STORNI, 1999:256)

5.1 OS POEMAS COMUNICANTES

Apesar de críticos, como por exemplo, Laura Scarano (2001), afirmarem que o programa das vanguardas de restabelecer os vínculos entre arte e realidade não se cumpriu, ou ainda, Ortega y Gasset que condena a arte que tenta retratar a realidade, analisaremos, mais adiante, a poética de Alfonsina Storni e Magda Portal sob uma diferente visão da poesia moderna baseada nas concepções do realismo. De fato, as profundas transformações vividas pela sociedade europeia determinaram uma nova postura diante daquela realidade que se apresentava. Os principais fatores que impulsionaram essa mudança de postura diante da realidade na Europa, naquele momento, foram: A segunda fase da Revolução Industrial e o desenvolvimento do pensamento científico e das doutrinas filosóficas.

A característica principal do Realismo foi a abordagem de temas sociais e um tratamento objetivo da realidade do ser humano. Possuía um forte engajamento ideológico, marcado por uma linguagem política e de denúncia dos problemas sociais como, por exemplo, miséria, pobreza, exploração, corrupção, entre outros. Com uma linguagem clara, os artistas e escritores realistas focalizavam diretamente a questão, reagindo, desta forma, ao subjetivismo do romantismo.

Segundo os críticos, na literatura, o realismo manifesta-se na prosa. O romance (social, psicológico e de tese) é a principal forma de expressão, deixando de ser apenas distração para se tornar veículo de crítica a instituições, como a Igreja Católica, e à hipocrisia burguesa. A escravidão,

os preconceitos raciais e a sexualidade também são abordados, sendo tratados com uma linguagem clara e direta.

Na passagem do romantismo para o realismo, misturam-se aspectos das duas tendências. Um dos representantes dessa transição é o escritor e dramaturgo francês Honoré de Balzac (1799-1850), autor do conjunto de romances *Comédia Humana*. Outros autores importantes são os franceses Stendhal (1783-1842), que escreve *O Vermelho e o Negro*, e Prosper Merimée (1803-1870), autor de *Carmen*, além do russo Nikolay Gogol (1809-1852), autor de *Almas Monas*.

Uma das obras de grande expressão do realismo é o romance *Madame Bovary*, do francês Gustave Flaubert (1821-1880). Outros autores importantes são o russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881), cuja obra-prima é *Os Irmãos Karamazov*; o português Eça de Queirós (1845-1900), que escreve *Os Maias*; o russo Leon Tolstói (1828-1910), criador de *Anna Karenina* e *Guerra e Paz*; e os ingleses Charles Dickens (1812-1870), autor de *Oliver Twist*, e Thomas Hardy (1840-1928), de *Judas, o Obscuro*.

Com relação ao romance *Madame Bovary*, muito se discute na tentativa de caracterizá-lo como realista ou naturalista. Segundo o estudioso Carpeaux, alguns contemporâneos consideravam Flaubert como naturalista, como precursor imediato de Zola. Entretanto, conforme os critérios de Lukács isso seria inadequado, apesar de o autor de *Madame Bovary* aplicar primeiro o método que mais tarde utilizaria Zola: Basear sua ficção em documentação autêntica, usando notas de fatos observados. Vale ressaltar ainda que Flaubert adotou também em suas obras os princípios da "ficção

experimental" (estabelecidos pelos irmãos Goncourt): Realizava por meio de uma ficção uma experiência com fatos observados.

Contudo, os debates e reflexões acerca do Realismo não param por aí. O professor e crítico português Fidelino de Figueiredo estimula a reflexão acerca do tema quando afirma:

É de todos os tempos o realismo como o é a arte. Ele existiu sempre, porque a imaginação tem necessariamente por bases a observação e a experiência, e porque a arte tem sempre por objeto as realidades da vida. Na observação da vida, com o propósito de fazer arte, há duas atitudes extremas: a da franca subjetividade e a dum ardente desejo de impassível objetividade. Estas duas atitudes de espírito do artista coexistem, mas como que se doseiam, tendo o predomínio ora uma ora outra. O artista, que observa, altera, corrige a realidade, porque não só reproduz um fragmento da vida, escolhido já de acordo com as suas inclinações pessoais, mas também o reproduz tal como a viu, isto é, desfigurado. E assim, através da concepção artística, a verdade real deforma-se para se tornar em verdade artística. [In: NICOLA, 1998:177]

Em contrapartida, segundo o pensador Ortega y Gasset em seu manifesto *Deshumanización del arte*²⁶ (1925), a arte deveria ser pura, ou pelo menos buscar essa purificação. Ou seja, uma arte separada da vida, independente dos temas humanos, temas tão abordados nas produções românticas e naturalistas. Para ele, não interessava uma arte que apresentasse seu referente (real): "o objeto artístico somente é artístico na medida em que não é real" (ORTEGA Y GASSET, 1993: 893. Tradução nossa).

Assim, partindo dessa discussão, adentramos em um campo bastante profundo e complexo ao tratarmos do tema literatura/realidade. E mais do que isso: Oleza, em seu ensaio *Um realismo postmoderno* (1995), nos

²⁶ ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte. Obras Completas. 2ª ed. Tomo m. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

instiga a pensar sobre o realismo e a modernidade. Começa seu ensaio afirmando que a sensibilidade estética denominada "moderna", que surge durante o romantismo (XIX) constitui-se segundo duas vias: Uma com os Schlegel e o romantismo alemão através da proclamação da autonomia da arte frente à realidade e o presente e outra com Victor Hugo, Stendhal e Balzac, quando a literatura reivindicava o direito de explorar e decifrar o real. O autor afirma que foi entre esses dois momentos que se constituiu o debate estético central da modernidade: "O que fazer, na poesia, com a realidade?" O que fazer, na realidade, com a poesia? O que fazer, na realidade e na poesia, com a história e a ficção?" (OLEZA, 1996: 1. Tradução nossa)

Nesse contexto da modernidade, Eduardo Gruner nos acrescenta sua teoria de identificação entre a imagem e o objeto representado:

A modernidade foi o momento em que tanto na arte como na política se encurta a distância entre a representação e o representado. Na pintura, por exemplo, a partir do Renascimento, o realismo e a perspectiva geram um efeito ilusório de identificação entre a imagem e o objeto representado por ela. Não é que a distância desapareça: desaparece a percepção dessa distância e é como se a imagem usurpara o lugar do objeto. (Eduardo Gruner, em entrevista para Flavia Costa. Jornal El Clarín, 13.07.2002)

Em sintonia com Gruner, podemos citar o crítico George Lúkacs quando afirma:

Em geral acredito que toda verdadeira e grande literatura é realista. E aqui não se trata do estilo, mas sim da atitude frente à realidade. Inclusive as coisas mais fantásticas podem ser realistas. (LÚKACS, 1969:14)

Portanto, o autor defende a idéia de que toda arte é realista enquanto reflexo do real, já que para ele, o realismo surge sempre dos problemas

desencadeados pela vida. Partimos então, a pensar qual seria a função do artista moderno diante dessas questões.

Diante desse novo ambiente moderno marcado pelas rápidas e violentas transformações, a linguagem do jornalista, do propagandista e do político, não é mais suficiente para possibilitar uma visão clara da realidade à população, ou seja, para comunicar. Assim sendo, segundo Ernst Fischer, essa tarefa exige a intervenção do artista, do poeta, do escritor. Torna-se necessária a representação da realidade que, de fato, constitui a natureza da arte (FISCHER, 1969:87). Podemos afirmar que essa função "comunicante" da arte é essencial, visto que nos ajuda a conhecer a realidade para transformá-la de acordo com as opções de cada um.

Desta forma, segundo Guillermo Carnero, a linguagem - como o instrumento de execução da arte - desempenharia as seguintes funções primeiras: A de revelar a realidade; aderir à realidade e a agir sobre a realidade (CARNERO, 1989:256). Ou seja, segundo o autor – em um estudo sobre a poética de Miguel Hernández - esses três caminhos, pelos quais se direciona a linguagem, dão aos poemas do escritor espanhol Hernández um tom de poemas comunicantes. Este tipo de poema, baseado em um compromisso social, "exige que o artista abandone a subjetividade individualista para se ocupar de assuntos de dimensão coletiva" (CARNERO, 1989: 258. Tradução nossa)

Em seu ensaio *La Realidad y la palabra* (2000), Mario Benedetti trata essa questão da função comunicante do poema quando aborda o termo "poesia conversacional". O autor, ao se questionar "e os poetas? Que fazem

com a realidade?" (BENEDETTI, 2000:75.Tradução nossa), protesta contra a idéia de que o real esteja presente somente na prosa. Para ele, pode haver sim realismo na poesia:

[...] a realidade parece ser o componente textual da poesia, e as palavras, meras réplicas lingüísticas dos fatos e coisas. A realidade se converte em poesia segundo a interiorização do poeta, que sempre é responsável pela eleição fragmentaria dos dados reais e da montagem final [...] na poesia cabe tudo; 'em um poema cabem dados estatísticos, fragmentos de cartas editoriais de um jornal, piadas [...] coisas que antes eram consideradas elementos próprios da prosa e não da poesia. (BENEDETTI, 2000: 77. Tradução nossa)

Benedetti termina essas reflexões afirmando que esse fenômeno integrador entre prosa e poesia, ou seja, a prosificação da poesia, seria a chamada "poesia conversacional".

Segundo Benedetti, o desenvolvimento da poesia conversacional teve uma conseqüência surpreendente: Um efeito ponte entre autor e leitor, ou seja, o leitor responde aos "chamados" do autor. É na poesia latino-americana, em que a realidade aparece muito mais e melhor ligada à palavra, que se cumpre aquela função comunicante, esclarecedora.

Enfim, podemos afirmar que a poesia conversacional se constitui a partir da união entre a realidade e a palavra/linguagem. Estas formarão a poesia comunicante: Esclarecedora e dotada de realidades, já que um texto origina-se tanto através das tensões internas do criador como também através das tensões da realidade.

5.2 A MODERNIDADE E O ESPAÇO POÉTICO

A cidade é um amontoado de prédios? Uma série infundável de carros? Um barulho, às vezes ensurdecedor, misto de buzina, motores de veículos, gritos de ambulantes? Sim, é isso. Mas é também a relação do homem com a natureza, a relação do homem com o homem. E as construções, que resultam desse relacionamento, precisam ser encaradas na sua dimensão humana, no que esta cidade significa para quem a construiu e para quem dela usufrui.

Ana Fani Alessandri Carlos

Dentro daquele cenário moderno, situam-se as poetas Alfonsina Storni e Magda Portal, também vinculadas às vanguardas hispano-americanas, já que em suas produções poéticas predominavam tanto o anseio de ruptura com o objetivo de instaurar a mudança, como o sentimento de entusiasmo, fervor e experimentação formal. Octavio Paz considera a alteração da forma de escritura como um dos aspectos significativos desse momento artístico. Esse novo labor artístico foi marcado, na poesia, pelo abandono das formas clássicas de estrofes, métricas, rimas e sintaxe com o intuito de oferecer ao poeta a máxima liberdade possível de criação.

Além da característica das vanguardas de tratar a poesia como um contínuo trabalho de re-criar a realidade, buscando alcançar uma nova forma poética, conforme discutido no capítulo dois, podemos ainda, entender essa mesma poesia como uma voz crítica e denunciadora das transformações do espaço (físico e concreto). Segundo Grunfeld (1995:17), o tema da cidade moderna chegou a ocupar um importante lugar como motivo das poéticas

vanguardistas. Nesse caso, poderíamos associar a poética da cidade ao que Carnero (1989) e Benedetti (1972) denominaram como poemas “conversacionais” ou “comunicantes”.

Assim, passemos ao estudo das poéticas de Storni e de Portal, baseando-nos nas concepções do realismo. Para tal, consideramos tais poetas próximas à poesia conversacional e/ou comunicante, conforme seus poemas “Selva de mi ciudad” e “Vaticinio” (de *Mundo de siete pozos*, 1935) e “Imagen” e “Canto proletario” (de *Una esperanza y el mar: vários poemas a la misma distancia*, 1927).

Mario Benedetti, em sua obra *Los poetas comunicantes* (1972), trata daquela poesia conversacional quando discorre sobre a função comunicante que todo poeta deve ter. Para o ensaísta (1972: 14), a grande preocupação do poeta latino-americano moderno é de “chegar a seu leitor, incluí-lo em seu mergulho, em sua ousadia [...], ou seja, ser o instrumento pelo qual se comunicam entre si distintas épocas, distintos âmbitos, distintas atitudes, distintas gerações [...]”.

Assim, tomando como base todo o exposto, passemos ao estudo da poética do espaço urbano em Storni e Portal. De fato, a cidade, em permanente tensão com a natureza e palco das experiências humanas, surgiu de uma necessidade histórica. Porém, tais experiências não são iguais: Diferenciam-se pelas relações específicas de cada uma com seu entorno, ou seja, com sua história e cultura. Contudo, com relação às cidades modernas, podemos afirmar que existe uma base comum, a partir da qual todas se instauram: O capitalismo burguês e a Revolução Industrial.

A constante mudança é, certamente, a marca da história urbana de todas as cidades modernas. O pesquisador e arquiteto escocês Witold Rybczynski narrou uma série de mudanças físicas em seu livro *Vidas nas cidades* depois de visitar muitas das cidades norte-americanas nas últimas três décadas. Segundo o pesquisador (1996: 27), a cidade moderna é formada por um reconstruir eterno:

Este construir e reconstruir nas cidades norte-americanas desde os anos cinqüenta prova o quanto o planejamento urbano é afetado pelas novas modas. Uma década favorece a modernidade e derruba os prédios antigos em nome do progresso; a década seguinte descobre sua memória e promove a preservação histórica.

Esse paradoxo urbano representado pelo ato de "construir / reconstruir" e "preservar" refletirá, sem dúvida alguma, naquele que habita o espaço: O homem. Ele se sente vazio, sem referencia, sem história. E mais do que isso, de acordo com Marshall Berman (1986: 29): "o homem moderno como sujeito - como um ser vivente capaz de resposta, julgamento e ação sobre o mundo - desapareceu".

Para o ensaísta e escritor cubano Alejo Carpentier, as cidades hispano-americanas não têm estilo, posto que sua fisionomia se forma através da mistura do estilo europeu ao estilo nacional, como se formassem remendos.

[...] nossas cidades não têm estilo. Mais ou menos extensas, mais ou menos gratas, são um acumulozinho, um arlequim de coisas boas e coisas detestáveis - remendos horrendos, as vezes, de ocorrências arquitetônicas européias. Nunca vi edifícios tão feios como os que podem contemplar-se em certas cidades nossas. Existem casas comprimidas pelas casas vizinhas, que sobem, crescem, se escapam pelos telhados vizinhos [...]. [CARPENTIER, 1984:12]

A partir dessa visão confusa e desintegradora da modernidade, vincularemos as vozes poéticas e “comunicantes” de Storni e de Portal, em nos poemas selecionados, à construção de suas respectivas cidades.

O sujeito lírico de Alfonsina Storni, em “Selva de mi Ciudad”, sente-se prisioneiro em seu próprio espaço. Desde o título, partindo da análise do vocábulo "selva", podemos inferir que o poema tratará da dificuldade de sobreviver naquela cidade. A palavra "selva", que no poema se repete três vezes, nos conota a imagem de um lugar onde se luta duramente pela sobrevivência. Ou podemos pensar ainda na dificuldade de se sobreviver em uma cidade composta por um emaranhado de coisas. Resta-nos entender, qual seria o real significado desse emaranhado no poema de Storni e qual sua relação com o sentimento do sentir-se prisioneiro que domina o íntimo do homem moderno.

Dividimos o poema "Selva de mi ciudad" em dois momentos segundo as imagens que formam seu cenário: O espaço exterior, representado pela cidade de Buenos Aires, e o espaço interior, representado por uma casa desta cidade. O espaço exterior é representado pelas seguintes estrofes:

En semicírculo
Se abre
la selva de casas:
unas aliado de otras,
unas detrás de otras,
unas encima de otras,
unas delante de otras,
todas lejos de todas.
Moles grises que caminan
hasta que los brazos
se les secan
en el aire frío del sur
Moles grises que se multiplican
hasta que la bocanada
de homo del Norte
les afloja las articulaciones.

Siempre haciendo el signo de
la cruz.
Reproduciéndose por ángulos.
Con las mismas ventanas
de juguetería
Las mismas azoteas rojizas.
Las mismas cúpulas pardas.
Los mismos frentes desteñidos.
Las mismas rejas sombrías.
Los mismos buzones rojos.
Las mismas columnas negras.
Los mismos focos amarillos.

Já no segundo momento, a representação do espaço interior está marcado pelas seguintes estrofes:

Debajo de los techos,
otra selva,
Una selva humana,
Debe moverse;
Pero no en línea recta.
Troncos extraños,
de luminosas copas,
se agitan indudablemente
movidos por un viento
que no silba.
Pero no alcanzo sus actitudes,
ni oigo sus palabras,
ni veo el resplandor
de sus ojos.
Son muy anchas las paredes:
Muy espesos los techos.

Dentro da configuração do espaço exterior, destacamos os termos "se abre" (v.2), "caminan" (v.9) e "se multiplican" (v.13), pois eles formam o campo semântico que representa o movimento de chegada da modernidade, do crescimento desordenado de Buenos Aires. Como se estivesse preparada para atacar ("en semicírculo") uma nova "selva de casas" se abre naquele espaço externo e, de forma semelhante ao "ejército"²⁷ de Loynaz, vai tomando sua posição de combate.

²⁷ Assim como descreve a *casa* em *Últimos días de una casa* de Dulce María Loynaz, poeta cubana e contemporânea a Storni e Portal. Nessa obra, a casa, sujeito lírico do poema, se refere à chegada das novas casas como as "intrusas" que, em marcha como um exercito e vão destruindo a

En semicírculo
Se abre
la selva de casas:
unas aliado de otras,
unas detrás de otras,
unas encima de otras,
unas delante de otras,

Esses quatro últimos versos destacados, conforme uma das premissas das vanguardas (a de dar ao poema o caráter figurativo), plasmam a este poema a imagem perfeita que vai desenhando aquele espaço: Conforme afirmado por Carpentier, esse emaranhado, essa mescla de novas casas com antigas estruturas simbolizam uma cidade sem estilo. Beatriz Sarlo, ao reproduzir as palavras de Le Corbusier, concorda com Carpentier:

[...] A cidade? Ela é a soma dos cataclismos locais, ela é a adição de coisas inadequadas; ela é um equívoco. A tristeza pesa sobre ela ... A cidade tornou-se subitamente gigantesca: bondes, trens de subúrbio, ônibus, metrô fazem uma frenética miscelânea cotidiana. Que desgaste de energia, que despropósito, que falta de sentido [...]. [SARLO, 1994:169]

Entretanto, mesmo diante de um amontoado de novas casas, nenhuma delas está de fato próxima, pelo contrário, se por um lado estão unidas fisicamente, por outro, estão completamente distantes, “todas lejos de todas”.

De acordo com Walter Benjamin (1989: 115), na era moderna, "o tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana". Assim, o verso em questão nos demonstra o repúdio a esse emaranhado de novas casas. Mais adiante, verificaremos que tal distanciamento estende-se aos moradores dessas casas: Eles, apesar da

paisagem natural da cidade de Havana. Cf. LOYNAZ, Dulce María. Antología Lírica. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

proximidade com os outros, cada vez mais se recuam, aprisionando-se em seu espaço doméstico.

As novas e modernas estruturas que se impõem àquela paisagem marcham (caminham) por todas as direções, de norte a sul e se multiplicam.

Moles grises que caminan
hasta que los brazos
se les secan
en el aire frío del sur
Moles grises que se multiplican
hasta que la bocanada
de homo del Norte
les afloja las articulaciones.

Esse caminhar das novas estruturas em busca do crescimento e do progresso a qualquer preço vai totalizando todos os espaços. Sempre fazendo o sinal da cruz. Tomemos aqui esse símbolo como representante dessa totalidade. Conforme Chevalier (2002: 309), "a cruz é o mais totalizante de todos os símbolos", pois ela, ao apontar para todos os quatro pontos cardeais, torna-se a "base de todos os símbolos de orientação nos diversos níveis de existência do homem". Assim, a cidade de Buenos Aires cresce e se modifica. E essa modificação é sentida e percebida por todos, em diversos ângulos. As casas, assim como os seres vivos, reproduzem-se rapidamente.

Reproduciéndose por ángulos.
Con las mismas ventanas
de juguetería
Las mismas azoteas rojizas.
Las mismas cúpulas pardas.
Los mismos frentes desteñidos.
Las mismas rejas sombrías.
Los mismos buzones rojos.
Las mismas columnas negras.
Los mismos focos amarillos.

A estratégia do uso da aliteração, assim como a repetição de alguns termos nos últimos versos do cenário externo, finalizam esse primeiro momento do poema, dando-lhe mais uma vez a sensação de movimento e dinamismo, como uma menção ao turbilhão da modernidade. Ao contrário da idéia de movimento, o momento seguinte do poema, representado pela imagem do cenário interior (a casa) remete-nos a uma idéia completamente oposta, uma idéia de algo estático. Os versos que compõem esse segundo momento, por serem mais curtos em relação aos do primeiro, simbolizam a modernidade – símbolo de movimento - versus o homem – símbolo do estático.

A segunda imagem que forma o cenário desse poema está representada pelo espaço/casa conforme os versos abaixo:

Debajo de los techos,
otra selva,
Una selva humana, [...]

Nela, os homens modernos - a "otra selva" (v. 30) - tentam se refugiar, evitando o contato com o mundo externo, totalmente modificado. Podemos identificar essa casa à figura materna por seu caráter de proteção, conforme detecta Gastón Bachelard (2000: 61), quando afirma que a casa tem a função de "proteger e amparar". Mais do que em uma simples "casa", nesse poema, o homem busca refugio em seu "lar". Witold Rybczynski, em seus estudos sobre o comportamento dos holandeses do século XVII em relação ao sentimento por suas habitações, mostra a diferença de significado entre "casa" e "lar":

A palavra "home" (lar) reuniu os significados de casa e família, de moradia e abrigo, de propriedade e afeição. "Home" significava a casa, mas também tudo que estivesse dentro ou em torno dela, assim como as pessoas e a sensação de satisfação e contentamento que emanava de tudo isto. Podia-se sair da casa, mas sempre se retomava ao lar. [RYBCZYNSKI,2002:73]

Os homens se sentem perdidos diante da marcha das novas casas. Agitam-se ao tentar evitar o contato deles com o novo "viento" (v.37) que chega sem avisar, sem fazer ruídos.

Debe moverse;
Pero no en línea recta.
Troncos extraños,
de luminosas copas,
se agitan indudablemente
movidos por un viento
que no silba.

Contudo, o sujeito lírico do poema, um atento observador daquela realidade, sente que aqueles homens estão perplexos diante do novo. Essa perplexidade, conforme Sarlo (1994: 169), vai gerar um sentimento de aprisionamento angustiante do homem moderno, como podemos observar nos seguintes versos de Alfonsina Storni:

Pero no alcanzo sus actitudes,
ni oigo sus palabras,
ni veo el resplandor
de sus ojos.
Son muy anchas las paredes:
Muy espesos los techos.

Segundo Sarlo (1994: 172), a percepção da modernidade como espaço de alta tensão e de desordem, significará ao homem ver aquela cidade como prisão, espaço de angústia. De acordo com os dois últimos versos do poema, o homem se torna um prisioneiro daquele ambiente ao se refugiar entre as quatro paredes de sua casa. Sozinho, "se vê em meio a

uma enorme ausência e vazio de valores, mas ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades" (BERMAN, 1986: 22). Apesar das grandes multidões que se formaram nas cidades com o advento da modernidade, conforme teorizado por Baudelaire, o homem escolhe isolar-se:

[...] passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer [...].(In: BENJAMIN, 1989:115)

Enfim, Alfonsina Storni, não somente nesse poema, mas em outros também, comunica a seus leitores sua denúncia e nos revela um homem confuso e chocado frente às contradições da modernidade. Um verdadeiro caos onde a angústia é o sentimento que indiscutivelmente acompanhará o espaço externo e interno ao entorno urbano moderno.

Já no poema "Vaticínio", o sujeito lírico de Storni deixa de ser um prisioneiro da selva Buenos Aires e se converte em um profeta da cidade, já que, a partir do próprio título do poema, podemos pensar na figura daquele que é capaz de prever e anunciar o futuro. O poeta moderno adquire consciência da modernidade a que faz parte naquele momento e percebe o novo mundo que se forma diante dele. Segundo Grunfeld:

Na multiplicidade de manifestos que publicam, as vanguardas latino-americanas e européias anunciam ao mesmo tempo o advento de um novo mundo no qual os vanguardistas participam como videntes e sentem a necessidade e obrigação de testemunhá-lo. Este novo mundo se situa principalmente na cidade moderna, cosmopolita, sua mais típica representação. [GRUNFELD, 1995: 17. Tradução nossa.]

Além do título, a predominância de verbos no futuro também confere ao poema essa característica de presságio.

O sujeito lírico que observa de longe (“desde arriba veo”), contempla a cidade e prevê que ela, personificada, logo se expandirá.

VATICINIO

Un día,
la ciudad que desde arriba
veo,
se levantará sobre sus flancos
y caminará.
Sus grandes remos
de hierro
moviéndose a un compás
solemne,

A imagem que o sujeito lírico vai nos descrevendo assinala a grandiosidade e a força daquele movimento expansionista: “flancos”; “grandes remos” e “compás solemne” são descrições que conotam a idéia de força e de grandeza.

avanzarán río adentro
y el agua
los sostendrá.

Nesses três últimos versos a destruição e transformação da paisagem original entram em cena em nome do progresso. O “capitalismo começava seu processo de destruição permanente” (PEIXOTO, 2004:272) e isso é previsto pelo sujeito lírico. Essa movimentação em busca da expansão acarretará, mais adiante no poema, o que explica Witold Rybcynski acerca do processo de crescimento urbano:

O processo de crescimento urbano por etapas – lote por lote, prédio por prédio – sempre proporcionou à cidade uma aparência variada em estilo e proporção, colocando prédios novos ao lado de outros mais antigos. [RYBCYNSKI, 1996:147]

Essa variedade de estilo da cidade moderna, conseqüência de sua alteração contínua, tornou-a obscura por desorientar e confundir seus habitantes. Nos versos seguintes, essa modificação da cidade é inevitável e o sujeito lírico segue com sua descrição.

Con su ancha proa Roma,
hecha para calar
en el horizonte
túneles gigantes,
sus selvas de chimeneas,
lanzas negras;
sus nieblas y sus penachos
y su ejército de casas,
ordenado por una
voluntad prevista,
dejará sus húmedos
sótanos coloniales,
y, atravesando el mar,
entrará en la tierra
gastada y luminosa
de los Hombres.

Os olhos do sujeito lírico captam a imagem da chegada dessa nova e mais moderna cidade através das novas estruturas que se sobrepõem sobre a paisagem natural. “[...] o horizonte urbano recorta-se diretamente contra o céu. [...] as proporções é que impressionam [...]” (PEIXOTO, 2004:271). Túneis gigantes, selvas de chaminés, lanças negras e o exército de casas que tomarão o lugar da paisagem antiga e tradicional (“sótanos coloniales”), demonstram como a nova cidade vai se modelando e se erguendo diante dos homens como uma nova construção da imagem captada. O filósofo e pesquisador Nelson B. Peixoto, ao pensar sobre as alterações do espaço urbano, descreve bem como se dá o processo de reconstrução da cidade através do olhar do cidadão que habita aquela cidade: “[...] o olhar – em deslocamento – vai interligando os diversos fios, construindo divisões

diferentes, compondo sempre de outra maneira o lugar.” (PEIXOTO, 2004:349).

A força que desagrega e transforma o espaço urbano tradicional chega com velocidade e, no poema, tal velocidade está representada também por sua forma. Versos cada vez mais curtos, sem preocupação com a métrica e com a rima caracterizam aquele movimento indicado pelos manifestos vanguardistas. Além disso, ainda conforme Peixoto, essa velocidade é característica típica da transformação das cidades, porém marca uma profunda conseqüência:

A cidade, armada por uma nova trama de vetores, acelera, se desloca. Um espaço complexo é instaurado pela justaposição dos dispositivos. O impulso provoca sucessivas defasagens e arritmias, coisas rateiam e param, outras ficam submetidas a uma força desagregadora. O tecido se esgarça, fraturas rasgam a cidade. Um estilhaçamento que converte a nebulosa urbana num amálgama de áreas desconectadas. [PEIXOTO, 2004: 349]

A chegada abrupta e violenta dos “túneles gigantes”, “selvas de chimeneas” e o “ejercito de casas” ao mesmo tempo em que constrói também destrói, estilhaçando a cidade.

dejará sus húmedos
sótanos coloniales,
y, atravesando el mar,
entrará en la tierra
gastada y luminosa
de los Hombres.

As novas estruturas se edificarão na terra dos homens, deixando sua marca através daquelas áreas desconectadas que passarão a fazer parte da construção urbana moderna, conforme Peixoto: “[...] Intervalos e

desmaterialização são mecanismos da expansão urbana. Ao avançar, a cidade deixa um vácuo atrás de si [...]” (PEIXOTO, 2004:349).

Já a poeta peruana Magda Portal, em seu ensaio sobre a nova estética do século XX, *Andaimos de vida*, mostra-se muito mais engajada às questões sociais do que sua contemporânea argentina Alfonsina Storni. Portal defende uma arte que se ligue diretamente ao movimento social e que cumpra sua dupla missão de beleza e de vida. Critica as inúteis pompas rubenianas, afirmando que a verdadeira arte é aquela que cria penetrando na raiz da vida. Ainda nesse ensaio, Magda Portal (2006: 2) afirma que o sentido vital das novas tendências estéticas era o dinamismo baseado em temas da vida, da humanidade: “[...] Para nós precisamente a arte nova tem este sentido simbólico formidável: seu DINAMISMO”. Desta forma, a poeta une os anseios estéticos vanguardistas ao processo de modernização que surgia em sua cidade e cria seu poema "Imagen".

Kms superpuestos cabalgando las
distancias —
Todos los trenes partían sin llevarse mi
anhelo viajero —
i al
otro lado
me estaría esperando yo misma
con los brazos en las astas del
tiempo —
Ciudades con los nervios
de acero aguardando los muelles
de mis ojos — para embarcar
emigrantes - que
se llevan el corazón
en las manos para que
picoteen las gaviotas
de la ausencia —
Yo quiero las
ciudades donde el
hambre de los HOMBRES
se ha trepado por los
rascacielos i se enreda a los
radiogramas

del espacio
 para llorar su esclavitud —
 Ciudades congestionadas de
 epilepsia Donde nos damos con la
 Muerte —
 a la
 vuelta de cualquier esquina
 Yo quiero —
 Pero en vano —
 en vano se alargan mis ojos como
 grúas en la distancia profunda
 que no cojen sino Kms — kms
 — detrás de cuyas
 murallas están las ciudades
 que sueño —

Nesse poema, a disposição alterada de seus versos, a supressão de pontuação, a estruturação desigual das estrofes, os espaços tipográficos em branco, entre outros efeitos plásticos, tornam o poema um exemplo de poesia—pintura criada durante as vanguardas. Todos esses efeitos dão ao poema aquela dinamicidade citada por Magda Portal em seu ensaio.

Esse efeito dinâmico simboliza a própria rapidez das transformações naquela cidade. O eu lírico do poema encontra-se do outro lado da estação de trem, observando com espanto a capacidade daquele meio de transporte em encurtar as distancias. Ele, como se ainda não acreditasse naquilo, observa a cena, porém repleto de nostalgia: "me estaría esperando yo misma / con los brazos en las astas del tiempo —" (v.4-5). Diante dessa movimentação dos trens, o sujeito do poema tenta manter firmes os "elos da tradição e negar aquele progresso que se impunha".

A capital francesa, Paris, conforme Benjamin (1989: 84), "(...) estava ameaçada de se tornar inabitável. A constante expansão da rede ferroviária acelerava o trânsito e o crescimento populacional da cidade". Assim como aconteceu com a cidade de Paris, aconteceria em Lima, para Portal:

Ciudades con los nervios
de acero aguardando los muelles
de mis ojos — para embarcar
emigrantes - que
se llevan el corazón
en las manos para que
picoteen las gaviotas
de la ausencia —

O crescimento acelerado da cidade expulsa aqueles que perdem seu significado, que não conseguem adaptação. Conforme a quarta estrofe, na qual surgem os emigrantes que desejam deixar aquela cidade que os aprisiona, em busca de novas expectativas de vida, já que, conforme Gomes (1995:13): “No labirinto das ruas da cidade nua, o Eu à deriva busca referências, a face perdida. Busca sentidos e lê ruínas, ou vazio. Já não reconhece a sua cidade que muda mais rápido que o coração de um mortal”.

Yo quiero las
ciudades donde el
hambre de los HOMBRES
se ha trepado por los
rascacielos i se enreda a los
radiogramas
del espacio

As maiúsculas utilizadas nessa estrofe servem para reforçar a grandiosidade do homem, único que pode atuar contra esse movimento moderno, libertando-se, deixando de ser presa desse espaço. No entanto, não é essa a realidade do cidadão. Torna-se um sujeito fragmentado, uma espécie de estrangeiro que não se adapta àquele espaço. Segundo a estudiosa Julia Kristeva (1994: 9), “o estrangeiro começa quando surge a consciência da [...] diferença e termina quando [...] reconhecemos todos os estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades”. Desta maneira, esse

HOMEM, se torna uma figura impotente diante da modernidade, um escravo do progresso.

para llorar su esclavitud –
Ciudades congestionadas de
epilepsia Donde nos damos con la
Muerte –
a la
vuelta de cualquier esquina

Nessa estrofe, a figura da morte predomina, junto com as outras imagens, como, escravidão e epilepsia. Essa condensação de imagens obscuras, somada às imagens do progresso na estrofe anterior, como "arranha-ceús" e "radiogramas" simbolizam a cidade moderna como "céu e inferno", como "verdade e quimera", conforme Sabugo Abril em seu artigo *Cosmópolis* (1986).

E para enfrentar esse inferno, o viajante Marco Pólo argumenta com o imperador Kublai Khan quando este, sem esperanças no futuro, afirma-lhe que “é tudo inútil, se o último porto só pode ser a cidade infernal...”:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. [CALVINO, 1990:150]

Assim como Marco Pólo, o sujeito lírico do poema celebra o homem que não se amedronta e age diante do cenário moderno, ou seja, há a exaltação daquele homem que possui uma atitude ativa diante do que lhe incomoda. Conforme Guy Debord, quando discute em sua obra sobre a alienação do homem diante de seu entorno:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado [...] se expressa assim: quanto mais contempla, menos vive, quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo.[DEBORD, 1997:24]

Segundo esse pensador francês contemporâneo, aquelas pessoas que, por assistirem o mundo em vez de agirem e de buscarem uma transformação social, tornam-se apenas telespectadoras passivas desse mundo moderno.

Yo quiero —
Pero en vano —
en vano se alargan mis ojos como
grúas en la distancia profunda
que no cojen sino Kms — kms
— detrás de cuyas
murallas están las ciudades
que sueño —

Contudo, Portal nos aponta, após certo momento de reflexão representado pelos espaços tipográficos em branco (técnica bastante aplicada nas artes vanguardistas), um sujeito lírico desacreditado. A ele só lhe resta sonhar que algum dia conseguirá ultrapassar as muralhas cujo concreto petrifica as novas estruturas e resgatar aquela nostálgica cidade, a cidade ideal. No entanto, como se quisesse destruir essa perspectiva nostálgica que domina o homem moderno frente às transformações, Rybczynski (1996: 212) é categórico ao afirmar que “somente quando aceitarmos que nossas cidades não serão como as do passado, será possível ver no que elas podem se transformar”.

Aquele efeito dinâmico como representação das rápidas transformações da cidade de Lima, mais uma vez é explorado pela poeta

peruana em seu poema “Canto proletariado”. Os espaços tipográficos alterados, a ausência de pontuação e a utilização de vocábulos em maiúsculas são marcas de tal poema na tentativa de denunciar a reconfiguração da paisagem natural da cidade tanto pela presença das fábricas e seus funcionários quanto pelos postes elétricos e torres mais altas. Conforme defendido pelo escritor e poeta peruano César Vallejo em seu manifesto “Poesía Nueva” (1926), a nova forma poética desejada pelas vanguardas hispano-americanas é aquela que consegue ver e assimilar a vida moderna através do espírito, convertendo-a em sensibilidade:

O telégrafo sem fio, por exemplo, está destinado, mais que a fazer-nos dizer “telégrafos sem fios”, a despertar novas condições nervosas, profundas perspicácias sentimentais, amplificando vidências e compreensões e intensificando o amor: a inquietude então cresce e se expressa e o sopro da vida se aviva. (VALLEJO. In: OSORIO T, 1988:49)

Desta forma, tomando as palavras de Vallejo, Portal consegue, nesse poema, descrever o cenário angustiante, tenso e contraditório da Lima moderna.

O uso de maiúsculas (ESPERANZA, CÁRCEL, MANÃNA, LIBERTAD CIUDAD, FUERZA) ao longo do poema representa o disparate da modernidade. Ao campo semântico CIUDAD se relacionam diretamente os elementos paradoxais CÁRCEL e LIBERTAD já que ela é, ao mesmo tempo, prisão e liberdade. No poema em questão, a *fábrica* é o motor da cidade moderna e sua energia é gerada pela ação dos músculos dos operários (“¡el músculo en acción!”). Assim como em “Selva de mi ciudad” de Storni, podemos, por um lado, pensar essa fábrica da cidade moderna como uma prisão daquele homem que ainda não se adaptou ao progresso e por isso

não o aceita. Por outro lado, podemos considerar aquele homem que se deslumbra com as modificações de seu espaço urbano e se sente livre, em busca de novos caminhos. Assim sendo, ao longo do poema os elementos ESPERANZA y MAÑANA conotam um sentimento positivo de esperança do homem moderno diante da modernização. Enquanto que, paradoxalmente, o elemento FUERZA demonstra o homem moderno passivo, que não reage diante da força do aprisionamento da modernidade.

Ao utilizar o recurso das aspas, a poeta lança mão de uma linguagem irônica a partir do primeiro verso (“la vida es de los felices”) e que se consolida na terceira estrofe (“...el motor maravilloso”). Nesse primeiro verso, percebemos o tom de ironia da poeta quando afirma que a notícia do dia é “só vive quem é feliz”. A partir daí, como uma oposição ao que acaba de afirmar, ela descreve a infeliz rotina de um operário que anda pela cidade até chegar a seu trabalho: A fábrica.

“la vida es de los felices”
amanece en todos los pregones callejeros –
rueda la mañana sobre el asfalto de
la tierra ululante y caliente

A terra dessa cidade é caracterizada como “ululante” e “caliente”, já que sendo o suporte de tantas mudanças, aquece e evidencia o novo e moderno espaço urbano. Na segunda estrofe, a natureza personifica-se e, ao saudar o trabalhador que passa, anuncia a transformação que se faz perceptível através do “viento vagabundo”.

al extremo de la ciudad
los árboles saludan al obrero
con sus ramas estremecidas
por la alegría del viento vagabundo
el gran libertario

A imagem do vento como o grande libertário representa a mudança que está por vir, já que, sendo o símbolo da instabilidade e inconstância, destrói e renova com uma força tal que indica suficientemente sua violência e sua cegueira (CHEVALIER, 2002:935-936). Logo, a cidade que antes era dominada pela paisagem natural se deixará levar pelos novos ventos: Os ares da renovação e do progresso. Porém, o operário não se sente feliz com tal mudança. Percebe o novo, triste e cinzento ambiente a sua volta e segue seu caminho até a larga porta da fábrica cujas máquinas, rodas e angustiosos pensamentos o cercam.

como un dolor sigue la sombra
la silueta del hombre
que desemboca en la ancha
puerta de la fábrica
allí – el humano acecido de las máquinas
el gemido de las poleas
bajo la presión del pensamiento humano

Da terceira estrofe à quinta estrofe, Portal consegue sinalizar a grande contradição da modernidade já comentada anteriormente.

balcones a la eternidad
los ojos siguen la labor constructora
¡ toda la fábrica es una sola
maquinaria de empuje formidable
como um titânico organismo
que mueve “el motor maravilloso”
de los cerebros de 100 hombres unidos
el hermoso espectáculo del cerebro
¡ el músculo en acción!

Assim como Storni, Portal também anuncia as novas construções, surgidas através do trabalho das fábricas, que vão ganhando espaço no ambiente citadino. Mais uma vez, podemos verificar o tom irônico da poeta ao caracterizar os operários em seus ofícios. Trata-se de um “bonito

espetáculo” protagonizado pelos trabalhadores em um verdadeiro processo automático, sem sequer um esforço mental, mas, dotado de esforço físico. Aqui Portal critica a automatização do homem moderno em nome do progresso. A força pensante do homem é deixada de lado, passando-se a explorar sua força física, a qual comanda o “titânico organismo”, ou seja, a fábrica.

el sudor les decora la cara
como otra sonrisa
que se tuesta en los labios apretados
de anhelo
la fábrica es todo:
 la ESPERANZA i la CÁRCEL.
todos los días son MAÑANA
para el obrero que los lleva apretados
al corazón
 como la imagen de la madre
LIBERTAD!
 estandarte del Hombre!

O suor que decora sua cara é reflexo da força de seus músculos que o faz pensar no significado daquela fábrica: “ela é tudo”, ou seja, para o operário, ela representa sua prisão e sua esperança. O operário percebe a “modernidade como espaço de alta tensão, de desordem (...)” (SARLO, 1994:172) e por isso sente a cidade moderna como prisão, como espaço de angústia. Porém, é essa mesma fábrica que, contraditoriamente, pode ser para ele a esperança por algo melhor, por melhores oportunidades e ascensão profissional e, portanto, sua liberdade, o “estandarte do Homem”.

Da quinta estrofe até o final, percebemos, através das marcas lingüísticas de primeira pessoa (“mi”, “estoy”, “me”, “mis”, “creo”), a presença de um sujeito lírico que observa toda aquela rotina do operário na cidade em transformação e acaba se integrando àquela cena, conforme afirma Aducci

Novaes: “Os sentidos, como as paixões, perturbam a alma, (...) O homem que contempla é absorvido pelo que contempla.” (NOVAES, 1988:10).

el sol espera a la salida de la fábrica
desde el horizonte sus anchos brazos de luz
saludan el dolor del obrero
 vencedor de la Vida
mi soledad aguaita
las esquinas vacías de la Noche

E mais do que simplesmente olhar, já que “o olhar deseja sempre mais do que lhe é dado a ver” (NOVAES, 1988:09), o sujeito lírico também manifesta sua percepção diante da modernidade a partir da cena observada. Ele, a princípio, não entende o sorriso que decora o rosto do operário, “vencedor da vida”, ao sair da fábrica. Mas, conforme a estrofe a seguir, logo percebe que seus olhos, brilhantes como os faróis dos novos automóveis, por um lado, representam o espanto daquele homem diante daquela situação de transformação em que está inserido e, por outro lado, trata-se de um olhar “que se desperta em direção ao passado” (GOLÇALVES FILHO, 1988:95).

aquí estoy apretada
en las paredes del silencio

la duda me hace signos
desde el alféizar de su sonrisa

gatos neurasténicos pasean
en los tejados del recuerdo
las lucecitas de sus ojos
como automóviles de cita

Nessa nona estrofe, o sujeito lírico observa durante a caminhada de volta do operário a sua casa a presença de gatos “neuróticos” passeando pelos “telhados das lembranças”. Estes seriam os telhados das antigas

construções e que aos poucos vão sendo substituídos pelos telhados das novas estruturas, fazendo com que o antigo e o novo convivam lado a lado. O arquiteto e urbanista Rybczynski, quando discorre sobre a superposição de estilos como uma consequência da chegada violenta e agressiva dos novos prédios, afirma que esta mescla é inevitável durante tal processo de urbanização:

Acima de tudo isso, essas melhorias modernas se caracterizavam pelo isolamento do restante da cidade, não só no estilo da arquitetura, que era agressiva e descompromissadamente moderna, mas também no seu tamanho que era imenso. (RYBCZYNSKI:1996:147)

E como se o sujeito lírico pudesse prever a destruição total que estava por vir, grita pelo que ainda restava daquela antiga cidade. De acordo com Gonçalves Filho, o homem deve “estar atento; há que resistir toda vez que transformação é violência, encolhimento de tudo ao predomínio das relações de dinheiro sobre outros vínculos sociais” (1988:113). É esse o grito do sujeito-lírico: Um grito de esperança e de resistência diante do inevitável progresso.

oh CIUDAD!

cuándo te cojerán
los remolinos de mis ojos
para que te hundas definitivamente –

Entretanto, ele tem consciência de que o mais forte predominará. A cidade moderna e todos seus elementos (postes elétricos, torres mais altas) de fato se consolidaram cedo ou tarde. A modernidade é caracterizada nessas últimas estrofes como a força, o desejo de uma “jovem caçadora de emoções” (“juventud cazadora de emociones”).

creo en el arcoíris de la alegría
en los mil faroles eléctricos
que decoran la catedral de tu cuerpo –
honda que arroja piedras a los pájaros –
juventud cazadora de emociones

pero allí está la FUERZA
sobre los rieles del deseo

allá –
 las torres más altas
lucen reclamos para los habitantes
de los otros planetas

E tal força jovem e inovadora é capaz de emitir seu brilho a longas distancias como um convite para os “habitantes de outros planetas”. Trata-se de um convocação em nome do progresso, da transformação, da modernidade.

Enfim, a partir dessas análises, podemos dizer que as vozes poéticas e comunicantes de Alfonsina Storni e Magda Portal direcionam-se também, durante a primeira metade do século XX, à crítica e à denúncia das transformações causadas pela modernização de suas cidades. Poesia e realidade social se unem na era moderna com um intuito de se realizar uma arte comunicante a partir da qual se faça possível a ponte entre leitor e autor.

CONCLUSÃO

Siglo XX

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

(STORNI, 1999:256)

Dulce María Loynaz, Alfonsina Storni e Magda Portal, poetas de uma América marcada pelas injustiças e atrocidades cometidas desde os tempos da colonização, lançam mão de suas artes poéticas para reproduzirem, ainda que grande parte da crítica não considere esta visão, todo um contexto social, político e estético que vigorava no continente americano desde inícios do século XX.

Em linhas gerais, podemos dizer que as rápidas transformações de caráter técnico, científico e, conseqüentemente, artístico, iniciados na Europa a partir do Século das Luzes (XVIII) logo se fizeram sentir em outros países do mundo, modificando as formas de o homem de ver, pensar e aceitar a realidade da era moderna. A modernidade traz consigo o progresso, a destruição, a ruptura da ordem natural e a entrada em um sistema industrial que altera o ritmo do universo, transformando-o em um verdadeiro caos.

É neste cenário moderno, base do surgimento simultâneo dos movimentos vanguardista e pós-modernista, que a cubana Loynaz e a argentina Storni escrevem suas obras sem, segundo a crítica literária, se deixarem influenciar pelos intuítos revolucionários das vanguardas hispano-americanas. Pelo contrário, segundo a crítica, as obras daquelas poetisas refletem preferencialmente temas acerca do íntimo do ser humano, conforme preconizado pela estética Pós-modernista.

Entretanto, analisando suas poéticas iniciais (*Versos* – 1927 / *La inquietud del rosal* (1916) e *Irremediavelmente* (1919), observamos que há sim uma prevalência de intuítos vanguardistas em Loynaz e em Storni. Seus

poemas, dessas coletâneas, críticos e revolucionários, visual/plástico nos levam à reflexão das premissas vanguardistas de ruptura com o tradicional para a instauração da nova poesia, a qual deve estar entre o transformar das palavras e a busca da liberdade, do impulso em direção à explosão poética.

A partir desse intuito vanguardista perceptível na produção inicial de Loynaz e Storni, passamos à análise da temática da configuração do espaço urbano moderno na poética de Storni e da peruana Magda Portal. Verificamos nos poemas “Vaticinio”, “Selva de mi ciudad”, “Imagen” e “Canto proletario”, como Storni e Portal são capazes de realizar uma poesia comprometida com o momento histórico-social em que se encontravam a Argentina e o Peru a partir do tema urbano. Ainda que a crítica literária insista em uma vinculação ao Pós-modernismo da obra poética de Storni, devido à predominância da temática dos problemas humanos, entendemos que o tema do moderno e seus questionamentos estão presentes naqueles e em outros poemas como uma forma de crítica à sociedade da era moderna.

Nos poemas selecionados, Storni e Portal deixam transparecer uma voz que denuncia os conflitos e as angústias que cercam o homem perante o cenário que se impôs graças ao advento da era moderna. As poetisas lançam mão do efeito plástico visual utilizado pelas vanguardas para criticar aquele momento sócio-econômico que tomava conta de Buenos Aires e de Lima nos anos 20 e 30. Em nossas análises, percebemos que Storni e Portal

vinculam as formas do espaço/cidade ao advento da modernidade²⁸ como forma de representar a consciência fragmentada do homem do século XX. Em seus poemas, percebemos uma voz comunicante que denuncia o crescimento desordenado e contraditório das cidades: O construir e o destruir. O homem, espectador dessas transformações, converte-se em prisioneiro de suas angústias, sentindo-se estrangeiro em sua própria cidade.

Enfim, de acordo com o exposto, procuramos mostrar que, partindo das análises de poemas do início do século XX, as poéticas de Dulce Maria Loynaz e Alfonsina Storni não estão, segundo defendido pela crítica atual, à margem do momento histórico, social e artístico de Cuba e da Argentina do século XX. Afirmamos que a produção poética de Loynaz e de Storni, tendo como pano de fundo o advento da modernidade, não permite uma periodização unilateral e rígida. Se em um momento a poética de Storni, assim como a de Loynaz, é crítica por refletir a ânsia de uma sociedade em romper com o tradicional para instalar a nova poesia, em um segundo momento, sua poética também mostra, assim como a de Magda Portal, seu caráter crítico-social, quando denuncia a chegada avassaladora da modernidade.

²⁸ Conforme Octávio Paz: “[...] *modernidade* começa a perder a fé em si mesma [...] Os homens começam a ver o futuro com terror, e o que parecia ontem as maravilhas do progresso são hoje seus fracassos.” In: PAZ (1984) p. 191

BIBLIOGRAFIA

Autoras

LOYNAZ, Dulce María. *Antología Lírica*. Edición: María Asunción Mateo. Madrid: Espasa Calpe, 1993

_____. *Ensayos literarios*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1993

PORTAL, Magda. *Una esperanza y El mar: varios poemas a la misma distancia*. Lima: Editorial Minerva, 1927.

_____. "Andamios de vida." In: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Venezuela: Ayacucho, 1988. pp.206-209. Disponible también no site: <http://sisbid.unmsm.edu.pe/BibVirtual/libros/literatura/>. Acceso em jan. 2006.

STORNI, Alfonsina. *Poesía*. México: Editores mexicanos unidos S.A, 1992

STORNI, Alfonsina. *Obras. Poesía*. TOMO I. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999.

Sobre as obras das autoras

AGUSTINI, Delmira. *Obras poéticas*. Montevideo: Talleres Gráficos de Institutos Penales, 1940

ANTHROPOS. *Revista de Documentación Científica de la Cultura*. Dulce María Loynaz. Una Poética de la Soledad y el Silencio. Barcelona: Anthropos, No 151, 1993.

ALVAR, Manuel. *La poesía de Delmira Agustini*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1958

AYMERICH, Carmen Ochando. Un espacio sin tiempo. In: *Anthropos*, No.151. Barcelona: 1993. P.41

BARNET, Miguel de. Dulce María Loynaz. In: *Anthropos*, No.151. Barcelona: 1993. P.67

BARQUET, Jesús. *Testimonio de una destrucción: Últimos días de una casa de Dulce María Loynaz. Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield*. La Habana: UNIÓN, 1999. pp 23-53.

BELLINI, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Castalia, 1997.

BOLLO, Sarah: *Delmira Agustini en la vida y en la poesía*. Montevideo: Córdón, 1963.

_____. *El modernismo en el Uruguay: Ensayo estilístico*. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1951.

BUSTAMANTE, Cecília. "Magda Portal y sus poderes." In: *Revista electrónica Ciberayllu*. 16 de noviembre de 2003. Disponível em: www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/CB_MagdaPortal.html. Acesso em: março 2008.

_____. "Intelectuales peruanas de la generación de José Carlos Mariátegui" In: *Revista electrónica Ciberayllu*. 10 de setiembre del 2001. Disponível em: http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CB_Peruanas.html. Acesso em: março 2008.

ESPIZONA, Josefa Zambrano. Últimos días de una casa, un jardín y una mujer que fue (feliz) en Cuba. *Análítica.com*. Maio. 2000. Disponível em: www.analitica.com/va/hispanica/plumas/6793332.asp. Acesso em: dez.2003.

ETCHENIQUE, Nira. *Alfonsina Storni*. Buenos Aires: La Mandrágora. 1958

GARAY, Celina. "Un caso en la literatura del Río de la Plata: Delmira Agustini." In: *Cânones & contextos: anais. Congresso ABRALIC*. Rio de Janeiro: Riproarte, 1998, v.3, pp.725-732.

GUARDIA, Sara Beatriz. "Del silencio a la palabra". Em: *Revista Electrónica de los Hispanistas de Brasil*. N. 04. Enero-febrero-marzo – 2001. Disponível em: <http://www.hispanista.com.br>

_____. "Las mujeres de Amauta" Em: *Revista Puente. Ingeniería, Sociedad, Cultura*. Año II, No 6, Septiembre – 2007. Disponível em: <http://www.cip.org.pe/publicaciones/revistas/documentos/rvst-puente6.pdf>

_____. "Literatura e escritura feminina na América." *XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL*. Ilhéus: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/conferencias.html>

FELDE, Alberto Zum. *Delmira Agustini. Obras Completas*. Montevideo: Talleres gráficos de Institutos Penales, 1940.

FERNANDÉZ-FIGARES, Maria del Mar Campos. *Delmira Agustini*. Disponível em:

<http://www.chasque.apc.org/chasque/anteriores/setiembre98.html>. Acesso em: março/2008.

GOIC, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Crítica, 1991. Tomo II

HORNO-DELGADO, Asunción. *Margen acuático: Poesía de Dulce María Loynaz*. Madrid Ediciones Júcar, 1998.

JRADE, Cathy L. *Modernization, Feminism, and Delmira Agustini*. Disponível em: <http://sitemason.vanderbilt.edu/files/b/bqYe9W/Jrade.pdf>. Acesso em: Agosto/2005

JIMÉNEZ, José Olívio. Notas sobre la poesía primera de Dulce María Loynaz.

LAZO, Raimundo. La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana. *Revista Universidad de la Habana*. La Habana: 1954. Ano XIX, no 112-114.

LOPES, Debora Ribeiro. Imagens de uma desintegração: vida e morte em Últimos días de una casa de Dulce María Loynaz. In: *Poesía Hispanoamericana. Imagem, imagem, magem...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. pp. 135-153

_____. *A poesia de Dulce María Loynaz: entre o nascer da terra e o crescer como árvore*. Dissertação de Mestrado em Letras Neolatinas, opção Literaturas Hispânicas. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 2005.

MALOUF, Estela Peña de. *Alfonsina Storni: evolución temático-estilística de su poesía*. Tese de Doutorado e linguagem e literatura. University of Cincinnati, 1974

MAÑACH, Jorge. Visitas españolas. In: *Revista de Occidente*. Madrid: 1960, p.255

MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de família. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

PADILLA, José Montero. *Alfonsina Storni*. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es> Acesso em: março.2008

REEDY, Daniel R. Magda Portal: Peru's voice of social protest. In: *Revista de estudios Hispánicos, IV*: 1 de abril, 1970. pp.53-64

ROJAS-TREMPE, Lady. "Mujeres y movimientos sociales en América Latina: ÁNGELA Ramos y Magda Portal, escritoras políticas de pie en la Historia del

Perú.” Em: *Flora Tristán: centro de la mujer peruana*. Disponível em: <http://www.flora.org.pe/DEBATE.htm> . Acessado em dezembro / 2008.

SAÍNZ DE MEDRANO, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde el modernismo*. Madrid: Taurus, 1992.

SIMÓN, Pedro. Valoración múltiple. Dulce María Loynaz. In: *Casa de Las Américas*: La Habana, 1991.

SMITH, Myriam Gonzales. *Poética e ideología en Magda Portal: Otras Dimensiones de la Vanguardia en Latinoamérica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2007.

VEGA, Jesús. Eros, resurrección, hipertelia. In: *Revista Anthropos*. Número 151, 1993. Pp.56-57

VITIER, Cintio. Relieve en la ausencia. In: *Valoración Múltiple*. La Habana: Casa de las Américas, 1991.

ZAMBRANO, David: Presencia de Baudelaire en la poesía hispanoamericana. Darío, Lugonés, Delmira Agustini. In: *Cuadernos Americanos*, No 49, 1958.

Espaço, modernidade, imagem

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004.

ARRIGUCCI Jr. David. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas cidades, ed. 34, 2000.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Huicitec, 1988.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2000.

_____. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989

_____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. Volume 1 e 2

BENEDETTI, Mario. *Perplejidades de fin de siglo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

_____. *Los poetas comunicantes*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1972.

BOSI, Alfredo (org). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ed. Ática: 2003.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A cidade*. São Paulo: Contexto, 2001.

CARNERO, Guillermo. *Las armas absintas: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos, 1989.

CARPENTIER, Alejo. *Ensayos*. La habana: letras cubanas, 1984.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Edição Brasiliense, 1983

_____. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade; lembranças de velhos*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Ed. da USP, 1987. p. XVII-XXXII.

CHIAMPI, Irleamar (coord.) *Fundadores da modernidade*. São Paula: Ática, 1991.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. *Teoria da literatura. Formalistas Russos*. Rio de Janeiro: ed. Globo, 1978.

COLLAZOS, Óscar. *Los Vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: 1970

CORVALÁN, Octavio. *El postmodernismo*. New York: Las Américas, 1961.

DA MATTA, Roberto. *A Casa e a Rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Roxo, 1997

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. São paulo: EDUSP, 2000.
- _____. *Imaginários urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1999.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. A casa dos espelhos: a cidade e memória. In: *Terceira Imagem. Revista de pós-graduação em Letras da UFRJ. As culturas das cidades & outros ensaios*. Ano 3, n.3, Rio de Janeiro, 1995.
- GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Pp. 95-125
- GIL SERRANO, Aurora & ALONSO MORAJUDO, Pedro. *El Surrealismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- GRUNFELD, Mihai G. *Antologia de la poesía latinoamericana de vanguardia*. Madrid: Ed. Hiparión, 1995.
- GUBERMAN, Mariluci. *O corpo na poesia hispano-americana. Vanguarda*. Londrina: UEL, 1999
- _____. *Octavio Paz y la estética de la transfiguración de la presencia*. Valladolid: Universitas Castellae, 1998.
- _____. (org). *Poesia Hispano-americana. Imagem, imagem, magem...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- HUIDOBRO, Vicente. "El arte del sugerimiento". In: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Venezuela: Ayacucho, 1988. pp.38-41
- JOZEF, Bella. *História de da literatura Hispano-americana*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Semiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Point-Essai, Editions du Seuil, 1978.
- LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LINS, Vera. *Poesia e critica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LUKACS, George. Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático? In: *Realismo: ¿mito, Doctrina o tendência histórica?* Ed. Tiempo Contemporáneo, 1969.

MARIÁTEGUI, José Carlos. "Presentación de Amauta". In: *Manifiestos, proclamas y polemicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Venezuela: Ayacucho, 1988. pp. 191-192

_____. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta. Tomo I. 1996. (54ª Edición). Disponible em: <http://yachay.com.pe/especiales/7ensayos/index.htm>

NICOLA, José de. *Literatura Brasileira das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 1998.

NOVAES, Adauto (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. De olhos desvendados. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. pp.9-20

OLEZA, Juan. Un realismo postmoderno. In: *Insula*, no 589-590, enero-febrero, 1996. pp.39-42

_____. La disyuntiva estetica de la postmodernidad y el realismo. *Compás de Letras*. No 3, 1993. Pp. 113-126.

ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte. *Obras Completas*. 2ª edição, Tomo III. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

OSORIO T., Nelson. *Manifiestos, proclamas y polemicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Venezuela: Ayacucho, 1988.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. V.3. *Postmodernismo. Vanguardia. Regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, S.A, 2001.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

_____. *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económica, 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, 2004

RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. V.7. Barcelona: Crítica, 1984.

RIO, João do.(Paulo Barreto) *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca 1987.

RODRIGUEZ, Miguel Urbano. *O regresso de Bolívar*. Abril de 2002. Disponível em: resistir.info/mur/bolivar.html. Acesso em: Jan.2009

RYBCZYNSKI, Witold. *Casa. Pequena história de uma idéia*. Trad. Betina Von Staa. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Vida nas cidades. Expectativas urbanas no Novo Mundo*. Trad. Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SABUGO ABRIL, Amâncio. Cosmópolis. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, no 430, Madrid, 1986.

SAKAMOTO, Lucia. *Modernidade e cidade*. Revista Autor. Ano II, Número 9, Março. 2002. Disponível em: www.revistaautor.com.br. Acesso em: dez.2003

SANTISTEBAN, Rocío Silva. Resenha. Myriam Gonzáles Smith. Poética e ideologia em Magda Portal. Otras dimensiones de La vanguardia en Latinoamérica. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2007. In: *Revista de Crítica literaria latinoamericana*. No 66. Ano XXXIII, Lima, 2007. Site: <http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll66.htm>

SARLO, Beatriz. *Uma modernidade periférica: Buenos aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva visión, 1988.

_____. Artl. Cidade real, cidade imaginária, cidade reformada. Trad. Mauricio Dias. In: *Revista do patrimônio histórico e artístico cultural*. no.23: cidade (org. Heloisa Buarque de Hollanda), 1994.

SCARANO, Laura. *Realismo y postvanguardia en las poéticas españolas de las últimas décadas*. ACTAS Ier. Congreso Internacional de Lietaratura. Universidad de Mar del Plata. Diciembre, 2001.

SCHILLER, F. *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Ed. Ilumiruras, 1991.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

SLAWINSKI, Janusz. *El espacio en la literatura: distinciones elementares y evidencias introductorias. Textos y contextos II*. Selección y Traducción de Desiderio Navarro. La Habana: arte y literatura, 1989. pp 265-287

SUBIRATS, Eduardo. *Linterna Mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997

_____. *El reino de la belleza*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003

VELHO, Otávio Guilherme (org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

VILLAFÑE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2002.

História de Cuba, Argentina e Perú

ANDRÉS, Agustín Sánchez. España y los inicios de la República de Cuba (1901-1902). *Cuadernos Hispanoamericanos*. 2001. No 615. Pp. 17-58

BEAUPIED, Aída M. El 98 cubano y la herencia de una visión romántica. *Revista Iberoamericana: 1898-1998: Balance de un siglo*. 1998. No 184-185. Pp. 381-396.

DONGHI, Halperim. *História da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2000

GARCÍA, Ignacio. Voluntarios españoles del Río de la Plata en la guerra de Cuba. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1998. No 577-578. Pp. 113-127

HOZ, Pedro de la. La isla de utopía. Jan. 2001. *Granma Internacional Digital*. Disponible em: www.granma.cubaweb.cu/temas10/articulo16.html. Acceso em: dez. 2004

INSTITUTO DE HISTORIA DE CUBA. Historia de Cuba. Disponible em: www.cubagob.cu/otras_info/historia/inicio.html. Acceso em: dez. 2004

LOCKHART, James. *A América latina na época colonial*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000.

LUNA, Félix. *Breve historia de los argentinos*. Buenos Aires: Planeta, 2006.

MARTÍ, José. *Páginas escogidas*. Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985. Tomos I e II.

_____. Nossa América. *Revista Nossa América*. São Paulo, Número 2. p. 116-121, mai/jun 1989

MARTINS, Maria Helena. *Brasil, Uruguai e Argentina*. São Paulo: Atelic, 2000.

MILIANI, Domingo & ZAMBRANO URDETA, Oscar. *Literatura Hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1999. VI

NARANJO, Consuelo Orovio. Memoria e historia nacional: Cuba, 1898-1906. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 2001. No 615. Pp. 7-58

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (coord.) *Manual de literatura hispanoamericana*. Pamplona: Cenlit Ediciones, 1998. Tomo III.

PRADO, Maria Ligia. *A formação das nações latino-americanas*. Ed. Atual, 2002.

REIS F., Daniel Aarão. *O século XX: O tempo das dúvidas*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002

REMOND, René. *O século XIX: 1815-1814. Introdução a história*. São Paulo: Cultrix, 2001.

Dicionários

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio: 2002.

ANEXOS

POEMAS SELECCIONADOS

DULCE MARÍA LOYNAZ

Vuelvo a nacer en ti

Vuelvo a nacer en ti:
Pequeña y blanca soy... La otra
-la obscura-que era yo, se quedó atrás
como cáscara rota,
como cuerpo sin alma,
como ropa
sin cuerpo que se cae...

¡Vuelvo a nacer!... -Milagro de la aurora
repetida y distinta siempre...
Soy la recién nacida de esta hora
pura. Y como los niños buenos,
no sé de dónde vine.

Silenciosa
he mirado la luz-tu luz...
¡Mi luz!
Y lloré de alegría ante una rosa.

En mi verso soy libre

En mi verso soy libre: él es mi mar.
Mi mar ancho y desnudo de horizontes...
En mi verso yo ando sobre el mar,
camino sobre olas desdobladas
de otras olas y de otras olas...Ando
en mi verso; respiro, vivo, crezco
en mi verso, y en él tienen mis pies
camino y mi camino rumbo y mis
manos qué sujetar y mi esperanza
qué esperar y mi vida su sentido.
Yo soy libre en mi verso y él es libre
como yo. Nos amamos. Nos tenemos.
Fuera de él soy pequeña y me arrodillo
ante la obra de mis manos, la
tierna arcilla amasada entre mis dedos...
Dentro de él, me levanto y soy yo misma.

La impaciencia

Dejo mi amor al sol, mi sol al viento,
Mi canto al viento, mi esperanza al viento
Y al viento mi fe.

Voy hacia arriba como la hoja verde...
Voy hacia abajo como la que muere
La tierra, como la raíz oscura y fiel.

¡Al sur, al norte, al este y al oeste
voy!... Alas tengo; garras tengo...- ¡Y este
afán de partir!

- Hay un muro:

Lo escalo.

- Hay un sueño:

Lo vendo.

-Hay un amo:

Lo entrego.

- ¡Hay la sombra!...

¡ La enciendo!...

¡Y hacia ti, hacia ti!...

ALFONSINA STORNI

Luz

Anduve en la vida preguntas haciendo,
Muriendo de tedio, de tedio muriendo.

Rieron los hombres de mi desvarío...
¡Es grande la tierra! Se ríen...yo río...

Escuché palabras, ¡abundan palabras!
Unas son alegres, otras son macabras.

No pude entenderlas; pedí a las estrellas
Lenguaje más claro, palabras más bellas

Las dulces estrellas me dieron tu vida
Y encontré en tus ojos la verdad pedida.

¡Oh tus ojos llenos de verdades tantas,
Tus ojos oscuros donde el orbe mido!

Segura de todo me tiro a tus plantas:
Descanso y olvido.

Rebeldía

Amo todas las auroras y odio todos los crepúsculos

¡Qué hermosas las sendas
que no tienen fin!...
¡Qué hermosos los días
que no tienen noche!
Qué hermosas las cosas
Que nunca se hicieron!...

Las columnas trucas,
los vasos trizados,
las líneas no rectas...
¡Lo que no se rige
por orden expreso!...

Ir como las barcas
que no tienen remos...
¡Ir como las aves
que no tienen nido!
¡Ser algún capullo que no se adivina!
¡Poder algún día
quebrar con la marcha
de las cosas hechas!...

¡Detener la tierra!

Dos y dos son cuatro...
¿Y eso quién lo sabe?
Y...?si se me ocurre
que uno no es uno?

Ir y venir...

Estoy aquí,
Pobre de mí
Que esclava fui.

Quiero volar
Por sobre el mar
Sin descansar

¡Salve esplendor!
¡Supremo amor!
¡Oh mundo en flor!

Andar, venir,
Libar, partir,
¡Vivir, vivir!

Oh dulce miel
Que está en aquel
Amplio vergel...

Sedienta estoy,
Abeja soy,
Volando voy.

Aquí y allá
La vida da,
Probémosla.

Probé, probé,
Todo gusté,
Nada dejé.

Por tierra y mar
Hasta llorar
Me di a libar.

¡La sed, la sed!..
A su merced
Caí en su red.

La sed bebió,
No sé apagó,
Me destruyó...

¿Hay más?.. ¿Hay más?..
- Ya libarás:
Muerta estarás...

Selva de mi ciudad

En semicírculo
Se abre
la selva de casas:
unas aliado de otras,
unas detrás de otras,
unas encima de otras,
unas delante de otras,
todas lejos de todas.
Moles grises que caminan
hasta que los brazos
se les secan
en el aire frío del sur
Moles grises que se multiplican
hasta que la bocanada
de homo del Norte
les afloja las articulaciones.
Siempre haciendo el signo de
la cruz.
Reproduciéndose por ángulos.
Con las mismas ventanas
de juguetería
Las mismas azoteas rojizas.
Las mismas cúpulas pardas.
Los mismos frentes desteñidos.
Las mismas rejas sombrías.
Los mismos buzones rojos.
Las mismas columnas negras.
Los mismos focos amarillos.

Debajo de los techos,
otra selva,
Una selva humana,
Debe moverse;
Pero no en línea recta.
Troncos extraños,
de luminosas copas,
se agitan indudablemente
movidos por un viento
que no silba.
Pero no alcanzo sus actitudes,
ni oigo sus palabras,
ni veo el resplandor
de sus ojos.
Son muy anchas las paredes:
Muy espesos los techos.

Vaticinio

Un día,
la ciudad que desde arriba
veo,
se levantará sobre sus flancos
y caminará.
Sus grandes remos
de hierro
moviéndose a un compás
solemne,
avanzarán río adentro
y el agua
los sostendrá.
Con su ancha proa Roma,
hecha para calar
en el horizonte
túneles gigantes,
sus selvas de chimeneas,
lanzas negras;
sus nieblas y sus penachos
y su ejército de casas,
ordenado por una
voluntad prevista,
dejará sus húmedos
sótanos coloniales,
y, atravesando el mar,
entrará en la tierra
gastada y luminosa
de los Hombres.

MAGDA PORTAL

Imagen

Kms superpuestos cabalgando las
distancias —
Todos los trenes partían sin llevarse mi
anhelo viajero —
i al
otro lado
me estaría esperando yo misma
con los brazos en las astas del
tiempo —
Ciudades con los nervios
de acero aguardando los muelles
de mis ojos — para embarcar
emigrantes - que
se llevan el corazón
en las manos para que
picoteen las gaviotas
de la ausencia —
Yo quiero las
ciudades donde el
hambre de los HOMBRES
se ha trepado por los
rascacielos i se enreda a los
radiogramas
del espacio
para llorar su esclavitud —
Ciudades congestionadas de
epilepsia Donde nos damos con la
Muerte —
a la
vuelta de cualquier esquina
Yo quiero —
Pero en vano —
en vano se alargan mis ojos como
grúas en la distancia profunda
que no cojen sino Kms — kms
— detrás de cuyas
murallas están las ciudades
que sueño —

Canto proletario

“la vida es de los felices”
amanece en todos los pregones callejeros –
rueda la mañana sobre el asfalto de
la tierra ululante y caliente

al extremo de la ciudad
los árboles saludan al obrero
con sus ramas estremecidas
por la alegría del viento vagabundo
el gran libertario

como un dolor sigue la sombra
la silueta del hombre
que desemboca en la ancha
puerta de la fábrica
allí – el humano acecido de las máquinas
el gemido de las poleas
bajo la presión del pensamiento humano

balcones a la eternidad
los ojos siguen la labor constructora
i toda la fábrica es una sola
maquinaria de empuje formidable
como un titánico organismo
que mueve “El motor maravilloso”
de los cerebros de 100 hombres unidos
el hermoso espectáculo del cerebro
i el músculo en acción!

el sudor les decora la cara
como otra sonrisa
que se tuesta en los labios apretados
de anhelo
la fábrica es todo:
la ESPERANZA i la CÁRCEL.
todos los días son MAÑANA
para el obrero que los lleva apretados
al corazón
como la imagen de la madre
LIBERTAD!
estandarte del Hombre!

el sol espera a la salida de la fábrica
desde el horizonte sus anchos brazos de luz
saludan el dolor del obrero
vencedor de la Vida
mi soledad aguaita
las esquinas vacías de la Noche

aquí estoy apretada
en las paredes del silencio

la duda me hace signos
desde el alféizar de su sonrisa

gatos neurasténicos pasean

en los tejados del recuerdo
las necesitas de sus ojos
como automóviles de cita

oh CIUDAD!

cuándo te cojerán
los remolinos de mis ojos
para que te hundas definitivamente –

creo en el arcoíris de la alegría
en los mil faroles eléctricos
que decoran la catedral de tu cuerpo –
honda que arroja piedras a los pájaros –
juventud cazadora de emociones

pero allí está la FUERZA
sobre los rieles del deseo

allá –
las torres más altas
lucen reclamos para los habitantes
de los otros planetas