

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – HISTÓRIA DA LITERATURA**

FERNANDA GONÇALVES VIEIRA

**A CIDADE E O IMENSO, O SENTIDO E O DESEJADO:
UMA LEITURA DOS ESPAÇOS EM *OCRE*, DE ALFONSINA STORNI**

Rio Grande,
2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – HISTÓRIA DA LITERATURA**

FERNANDA GONÇALVES VIEIRA

**A CIDADE E O IMENSO, O SENTIDO E O DESEJADO:
UMA LEITURA DOS ESPAÇOS EM *OCRE*, DE ALFONSINA STORNI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz

Data da defesa: 30 de julho de 2020

Instituição depositária: Sistema de Bibliotecas - SIB

Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande,

2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – HISTÓRIA DA LITERATURA**

FERNANDA GONÇALVES VIEIRA

**A CIDADE E O IMENSO, O SENTIDO E O DESEJADO:
UMA LEITURA DOS ESPAÇOS EM *OCRE*, DE ALFONSINA STORNI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras –
Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio
Grande como requisito parcial e último para a obtenção do grau de
Mestre em Letras.

Aprovada em 30 de julho de 2020

Artur Emilio Alarcon Vaz (FURG)
(Presidente/Orientador)

Cátia Rosana Dias Goulart (Unipampa)

Wellington Freire Machado (FURG)

Rio Grande,
2020

Dedico este trabalho aos meus pais, Artur e Neusa, que sempre foram meus grandes incentivadores da leitura. Lembro-me, com carinho, das vezes em que, em minha infância, o presente foi um livro. Minha eterna gratidão por me iniciarem nos caminhos da Literatura.

AGRADECIMENTOS

Neste espaço, gostaria de dedicar algumas palavras àqueles que foram essenciais durante esse processo e que sempre estiveram ao meu lado, incentivando-me e apoiando-me nas mais diversas situações, sejam elas relacionadas ao âmbito acadêmico ou ao âmbito pessoal. Deixo meus sinceros agradecimentos...

Primeiramente, aos meus pais, Artur e Neusa, que, além do incentivo à leitura, sempre me apoiaram incondicionalmente e pacientemente e que, mesmo sem entender algumas de minhas escolhas, sempre proferiram palavras amorosas e incentivadoras. Espero ser para o meu filho tudo o que vocês são para mim. Aproveitando a menção, agradeço também ao meu filho, Gustavo, que testemunhou de perto todo o processo que se iniciou na Graduação em Letras e mesmo com a pouca idade à época sempre se demonstrou muito compreensivo e carinhoso confortando-me nos dias mais difíceis, comportamento que manteve enquanto eu cursava o Mestrado, amo-o e tenho muito orgulho de ser mãe de um menino tão amoroso. Também agradeço à Família Vieira, pelo apoio e pelo interesse na minha caminhada acadêmica, pois, mesmo que nos últimos dois anos os impactos tenham sido demasiado fortes para nós, jamais deixamos de prezar pela união e pela parceria e, assim, cada vez que a vida tenta nos despedaçar, nos confortamos num abraço e seguimos adiante juntos. Ainda no que se refere à família, deixo meus agradecimentos à minha tia, Viviane, por todo o amor e por todo o apoio que sempre dedicou a mim, tenho a sorte de ter uma tia tão amiga.

Às amigas, Andréa, Thaís e Thalena, a vida fez os nossos caminhos se cruzarem e, assim, nos tornamos irmãs por uma forte conexão e pelo apoio mútuo que sempre pautou nossas relações. Sinto-me mais forte quando percebo que ao meu redor tenho mulheres tão inteligentes e fortes que me ensinaram a ser mais justa e mais amorosa. Agradeço por poder compartilhar os melhores momentos da minha vida com vocês e por permitirem que eu faça parte das suas vidas, por confiarem em mim, por acreditarem em mim e por serem os pilares que me sustentaram nos momentos mais difíceis sem me deixar vacilar nem mesmo por um segundo.

Aos colegas do curso de Mestrado em Letras, pelo companheirismo, pelos momentos de alegria, por ouvirem minhas angústias e por compartilharem as suas comigo. Tenho o orgulho e a alegria de dizer que passamos por esse processo de aprendizagem e troca de experiências juntos e espero que possamos dar continuidade à amizade que se iniciou na sala de aula e ver as vitórias uns dos outros, que a vida nos permita compartilhar mais momentos e ideias.

Ao meu orientador Prof. Artur Emilio Alarcon Vaz, não apenas por seus ensinamentos e por suas sugestões neste trabalho, mas também por acreditar em minha capacidade, por me incentivar, por me apoiar e por não me deixar desistir apesar de tudo, mostrando-me o lado positivo das situações mesmo quando eu teimava em ser pessimista e que, juntamente com Prof^a. Daniele Corbetta Pilletti, a quem também direciono meus agradecimentos por todos os ensinamentos, pela amizade e pelo incentivo, convidou-me a participar do projeto “Juana Manuela Gorriti: análise e tradução” e, assim, proporcionou-me minha primeira experiência no campo da pesquisa. Ainda no âmbito acadêmico, deixo meus agradecimentos à Prof^a. Mairim Linck Piva por suas sugestões na Qualificação da Dissertação, em 2018, que me ajudaram, principalmente, na definição do recorte teórico utilizado nesta pesquisa. Não posso deixar de demonstrar minha gratidão aos demais professores da área de Letras da FURG por suas contribuições para a minha formação acadêmica, por seus ensinamentos tanto em sala de aula e eventos acadêmicos quanto em conversas informais durante os intervalos.

À Universidade Federal do Rio Grande pelo ensino público, gratuito e de qualidade, e ao Programa de Pós-Graduação em Letras dessa instituição, pelas experiências acadêmicas proporcionadas, bem como às pessoas que fazem a Universidade acontecer que, apesar de tudo, se mantêm firmes, acreditando e apostando na Educação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pelo suporte financeiro que me permitiu a tranquilidade da dedicação exclusiva ao trabalho de pesquisa, bem como às demais atividades acadêmicas durante parte do curso de Mestrado.

E, finalmente, à poeta Alfonsina Storni. Momento afortunado aquele no qual meus olhos se detiveram em uma antologia poética com seus versos, em 2016, numa livraria de Córdoba, na Argentina. Esses poemas, lidos há quatro anos e, a essa altura, já relidos tantas vezes, despertaram em mim o interesse e o amor pela poesia, esses versos pareciam falar sobre algo que me diz respeito, me vi nessa poesia e, depois de um tempo, me refiz a partir dela.

A poesia é um compromisso da alma.

Gaston Bachelard

RESUMO

Desde os anos 1920, a relação da poeta argentina Alfonsina Storni (1892-1938) com o espaço urbano vem sendo assinalada pela crítica que, de forma consensual, aponta para o livro *Ocre* (1925) como publicação na qual essa relação é mais evidente. Essas reflexões partem de diferentes perspectivas, mas confluem ao assinalar a visão da cidade como espaço hostil e triste. O objetivo deste estudo, além de trazer esse tema para o foco da discussão, é ampliar as possibilidades de leitura do espaço na obra de Storni, que não se limita ao urbano. A abordagem dá-se, principalmente, a partir das reflexões desenvolvidas por Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1957), obra na qual o fenomenólogo discute acerca dos valores de intimidade atribuídos a determinados espaços, mas que também considera suas demais contribuições sobre a fenomenologia do imaginário. Em sua perspectiva, antes de pensar sobre o sujeito jogado no mundo, é necessário entender o sentimento de proteção dos espaços seguros. A partir disso, assinalo os valores atribuídos à cidade nos sonetos “Palabras a un habitante de Marte”, “Versos a la tristeza de Buenos Aires” e “Calma”, além disso, assinalo a importância de outros espaços no livro de Storni, espaços marcados pela imensidão que, ao contrário do que representa o urbano, são espaços desejados, a partir da análise dos poemas “Dolor” e “La Vía Láctea”, e determino seus valores. Essa leitura possibilitou o entendimento da cidade como espaço desvitalizador e dos lugares amplos como espaços reconfortantes.

Palavras-chave: Alfonsina Storni. *Ocre*. Gaston Bachelard. *A poética do espaço*. Literatura argentina.

RESUMEN

Desde los años 1920, la relación de la poeta argentina Alfonsina Storni (1892-1938) con el espacio urbano ha sido señalada por la crítica que, de manera consensual, apunta para el libro *Ocre* (1925) como publicación en la cual esa relación es más evidente. Esas reflexiones están basadas en diferentes perspectivas, pero confluyen en señalar la visión de la ciudad como espacio hostil y triste. El objetivo de este estudio, además de poner este tema en tela de juicio, es ampliar las posibilidades de lectura del espacio en la obra de Storni, que no se limita a lo urbano. El abordaje se da, principalmente, a partir de las reflexiones desarrolladas por Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (1957), obra en la cual el fenomenólogo discute acerca de los valores de intimidad atribuidos a determinados espacios, pero que también considera las demás contribuciones sobre la fenomenología del imaginario. En su perspectiva, antes de pensar sobre el sujeto tirado al mundo, es necesario entender el sentimiento de protección de los espacios seguros. A partir de eso, señalo los valores atribuidos a la ciudad en los sonetos “Palabras a un habitante de Marte”, “Versos a la tristeza de Buenos Aires” y “Calma”, además, señalo la importancia de otros espacios en el libro de Storni, espacios marcados por la inmensidad que, al contrario de lo que representa lo urbano, son espacios anhelados, a partir del análisis de los poemas “Dolor” y “La Vía Láctea”, y determino sus valores. Esta lectura permitió el entendimiento de la ciudad como espacio desvitalizador y de los lugares amplios como espacios reconfortantes.

Palabras-clave: Alfonsina Storni. *Ocre*. Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. Literatura argentina.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1. ALFONSINA STORNI: VIDA E OBRA	15
1.1. ALFONSINA STORNI: UMA POETA NA GRANDE CIDADE	15
1.2. A CRÍTICA SOBRE A POÉTICA URBANA DE ALFONSINA STORNI.....	22
2. O ESPAÇO EM <i>OCRE</i> A PARTIR DA FENOMENOLOGIA BACHELARDIANA 46	
2.1. A CIDADE-SEPULCRO E O ENSAIO À PARALISIA DA PAISAGEM	48
2.2. OS ESPAÇOS COM A MARCA DA AMPLITUDE: UMA SOLUÇÃO	55
3. UMA LEITURA DAS IMAGENS DO ESPAÇO EM <i>OCRE</i>	60
3.1. A CIDADE INÓSPITA E DESVITALIZADORA	61
3.2. O DESEJO E A IMPOSSIBILIDADE DA IMENSIDÃO.....	72
CONCLUSÃO	87
REFERÊNCIAS	91
ANEXO A – “PALABRAS A UN HABITANTE DE MARTE”	94
ANEXO B – “VERSOS A LA TRISTEZA DE BUENOS AIRES”	95
ANEXO C – “CALMA”	96
ANEXO D – “DOLOR”	97
ANEXO E – “LA VÍA LÁCTEA”	98

INTRODUÇÃO

Alfonsina Storni nasceu na Suíça em 1892 e imigrou, ainda na infância, para a Argentina, com sua família. Durante curtos períodos, morou em diferentes cidades do interior do país até que a família Storni estabilizou-se em Rosario, é nessa cidade que Alfonsina Storni exerce a tarefa docente e também conhece o pai de seu único filho, do qual jamais revelou a identidade. De acordo com Fleury (2010), tanto sua gravidez, fora do matrimônio, quanto o início de suas contribuições em periódicos de grande circulação influenciaram Alfonsina Storni em sua decisão de mudar-se para a capital, Buenos Aires: a primeira pela censura que sofreria em uma cidade provinciana sendo mãe e solteira e a segunda porque a escritora acreditava que era na capital onde teria mais chances de êxito com sua poesia.

A poeta chegou à capital bonaerense em 1912 e deu à luz seu filho, Alejandro, no dia 21 de abril. Com a tarefa prover o sustento próprio e de seu filho, atou em diferentes empregos, como caixa-operadora em uma farmácia e “corresponsal psicológico” na empresa Freixas Hermanos, na qual, entre suas tarefas diárias, escreveu seu primeiro livro, publicado em 1916, *La inquietud del rosal*. A esse seguiram-se outros livros, como *El dulce daño* (1918), *Irremediamente* (1919), *Languidez* (1920), e ao longo dos anos Alfonsina Storni conquistou espaço na literatura argentina e quando publicou *Ocre* (1925) era uma poeta bastante conhecida. O êxito de sua poesia e suas relações interpessoais a ajudaram a voltar para a docência e, além disso, a contribuir para periódicos como *La Nación* e *La Nota*.

A partir de *Ocre*, a crítica aponta uma mudança na escrita de Alfonsina Storni, Fontenla (1980), por exemplo, assinala que uma visão cética assoma e que, além disso, um matiz melancólico supera a temática específica de cada poema. Seus dois últimos livros de poemas, *Mundo de siete pozos* (1934) e *Mascarilla y trébol* (1938), são marcados por maior objetividade. A poeta cometeu suicídio em 25 de outubro de 1938, em Mar del Plata, também na Argentina, após enviar seu último poema, “Voy a dormir”, para publicação no periódico *La Nación*.

Sua importância ainda é verificável através de algumas homenagens que, mesmo passados cerca de oitenta anos após sua morte, ainda lhe são prestadas. Dentre estas

homenagens, posso citar o fato de que ruas, tanto na Argentina como em outros países de língua espanhola, receberam seu nome; outra forma de tributo ao legado de Storni são os monumentos existentes na Argentina, o mais conhecido deles é o que está em La perla, Mar del Plata, do escultor Luis Perloti.

No âmbito musical a poeta também é homenageada, um exemplo é a canção “Alfonsina y el mar”¹, composição de Ariel Ramírez e Félix Luna, que ficou conhecida na voz da cantora argentina Mercedes Sosa e, atualmente, Bryce Dessner, compositor e guitarrista da banda estadunidense The National, atualmente encabeça um projeto que visa popularizar a obra de Alfonsina Storni por meio da musicalização de seus poemas. Na literatura, uma das homenagens é a incorporação de sua história à coleção Antiprincesas, coleção de livros infantis que têm por objetivo romper com os estereótipos de gênero, da editora argentina Chirimbote.

Sua importância também é reconhecida no âmbito acadêmico. Pesquisadoras e pesquisadores de diferentes nacionalidades dedicam-se à compreensão da obra de Alfonsina em suas diferentes formas, com um enfoque maior em sua poética e em sua contribuição periodística, a partir da abordagem de diferentes temas, dentre eles, a questão feminista, o amor, a subjetividade feminina e sua relação com a cidade.

Sobre esse último tema, por exemplo, desde os anos 1920, a crítica percebe a importância do espaço, principalmente o urbano, na poética de Alfonsina Storni. Mistral (1925) definiu Alfonsina como mulher de cidade grande, que incorpora em si mesma tudo aquilo que toca, já Morales (1930) definiu-a como uma mulher que sente, ama e canta a cidade. Nos anos posteriores à morte da poeta, outros estudos assinalaram a presença da temática do espaço urbano em sua poesia como Helena Percas (1958), Gwen Kirkpatrick (1989) e Alicia Salomone (2009) e algumas pesquisas no âmbito acadêmico brasileiro, como Áurea Nunes (2001), Karine Oliveira (2009), Débora Zoletti (2009). Esses estudos assinalaram que o espaço urbano era percebido através de um olhar crítico e denunciador da cidade como espaço desumanizado, frio, solitário e triste, no qual o isolamento do ser humano era crescente. Nenhum desses estudos, entretanto, trata o tema da cidade como ponto central de reflexão; em alguns, inclusive, as reflexões acerca do espaço urbano aparecem de forma secundária e servem como ponto de aprofundamento para o tema central da pesquisa.

Dessa forma, considerando que, até então, não há estudos que trazem esse tema para o centro das reflexões, a proposta deste trabalho dissertativo é refletir acerca do espaço em

¹ Esta canção trata da relação de Alfonsina Storni com o mar formando um intertexto com o último poema publicado pela poeta, “Voy a dormir”.

alguns poemas do livro *Ocre* (1925), de Alfonsina Storni, A escolha dessa obra como objeto de análise se dá porque a crítica a assinala como ponto de mudança em sua escrita, caracterizado por um aprimoramento estético e ampliação dos temas abordados, dentre eles, o urbano. Salomone (2005), por exemplo, afirma que o cenário urbano passa a ser determinante nesse livro, visto que a sujeito feminina² não está mais preso ao ambiente privado e se insere nas dinâmicas de uma cidade em processo de modernização fazendo-a cenário e tema de suas reflexões. Delgado (2001) assinala que *Ocre* é marcado pela asfixia da cidade e, assim, a palavra oscila entre a hostilidade da cidade em relação à poeta e da poeta em relação à cidade.

Para iniciar essas reflexões, no primeiro capítulo dessa dissertação, “Alfonsina Storni: Vida e Obra” sintetizo a trajetória pessoal e profissional de Storni e a contribuição da crítica sobre o tema urbano em sua obra poética. Em “Alfonsina Storni: uma poeta na grande cidade”, faço um panorama da vida da poeta composto por dados colhidos dos trabalhos biográficos feitos por Delgado (2001) e Fleury (2010). Ainda nesse capítulo, em “A crítica sobre a poética urbana de Alfonsina Storni”, reúno a fortuna crítica sobre a obra da poeta argentina, especificamente os estudos que tratam ou mencionam o espaço que, conforme mostro, em sua maioria, referem-se à cidade. Apesar de reunir estudos que tratam da temática da cidade na poesia Storni, este trabalho não trata apenas da reflexão acerca do espaço urbano, mas, tem como foco o olhar da sujeito sobre o espaço, seja urbano ou natural, na obra *Ocre*.

Outro aspecto desta pesquisa é que opto por deixar traços extraliterários, como aspectos autobiográficos, por exemplo, em segundo plano para focar nas imagens do espaço apreendidas nos poemas que compõem o *corpus* de análise. Para efetuar a leitura dessas imagens, utilizo como principal base teórica o livro *A poética do espaço* (1957), de Gaston Bachelard, mas, como parto da noção da imagem poética, recorro aos demais ensaios do fenomenólogo de forma complementar. Dessa forma, no segundo capítulo, “O espaço em

² Considerando que na obra de Alfonsina Storni o traço de gênero aparece frequentemente como um aspecto essencial, de maneira que muitos de seus textos têm como base essa pauta, optei sinalizar a sujeito dos poemas sempre no feminino, de modo a ficar evidente que se trata de uma mulher que enuncia, ainda que em alguns deles o gênero não apareça de forma explícita. Essa opção, por parte de diferentes pesquisadoras e pesquisadores que se dedicam ao estudo de obras literárias produzidas por mulheres, se torna cada vez mais frequente. No estudo de Natália de Souza (2015), sobre a poesia da portuguesa Maria Teresa Horta, a pesquisadora assinala que a flexão proposital no feminino demarca não apenas um posicionamento estético como também ético, de forma que afirma a existência do corpo de uma mulher, que não necessariamente é a escritora, e evita o apagamento da sujeito feminina, bem como o enraizamento na lógica falocêntrica. Com base nisso, nesta dissertação utilizo termos como “a sujeito feminina”, “a sujeito-lírica” ou “a sujeito” quando tratar dos poemas de Alfonsina Storni.

Ocre a partir da fenomenologia bachelardiana”, assinalo as contribuições do fenomenólogo que são cruciais para as análises desenvolvidas no capítulo seguinte.

O movimento final da pesquisa é a análise do *corpus* no capítulo intitulado “Uma leitura das imagens do espaço em *Ocre*”. A primeira subdivisão, “A cidade inóspita e desvitalizadora”, tem por objetivo determinar os valores atribuídos pela sujeito ao espaço urbano, para tanto, são analisados os sonetos “Palabras a un habitante de Marte”, “Versos a la tristeza de Buenos Aires” e “Calma”. As leituras e releituras da obra, durante o processo de pesquisa, possibilitaram a percepção de que a cidade não é o único espaço relevante na poética de Storni. Em *Ocre*, é possível observar que há um desejo por espaços com as marcas do infinito, a partir disso, então, a segunda subdivisão deste capítulo, “O desejo e a impossibilidade da imensidão”, visa apontar os valores atribuídos a esses locais amplos a partir da análise dos poemas “Dolor”, no qual a paisagem é litorânea, e “La Vía Láctea”, centrado na galáxia.

Este trabalho dissertativo, portanto, insere-se na linha de reflexões acerca do espaço na obra poética de Alfonsina Storni, ampliando-as através da abrangência de espaços não-urbanos, pois estes ainda não haviam sido considerados. Além disso, o espaço é pensado a partir de uma perspectiva que não considera elementos extraliterários para efetuar as leituras, assim, utilizando um aporte teórico que também não havia sido considerado. O objetivo da pesquisa, então, além de trazer o tema do espaço para o foco, é mostrar que essa discussão pode ser ampliada tanto no que se refere aos espaços abordados, através da análise de poemas nos quais se percebe locais não-urbanos, bem como assinalar que é possível compreendê-los a partir de outra abordagem teórica.

1. ALFONSINA STORNI: VIDA E OBRA

Para iniciar as discussões acerca do espaço na obra de Alfonsina Storni, ainda que, neste trabalho, os fatores extraliterários sejam algo secundário, creio ser relevante explorar alguns fatos sobre a vida da poeta, reunidos a partir da leitura das pesquisas biográficas de Josefina Delgado (2001) e Martha Fleury (2010), porque a partir deles é possível compreender seu interesse pela temática urbana. Dessa forma, a primeira seção deste capítulo é uma síntese de sua vida partindo de seu nascimento, na Suíça, e seu traslado à Argentina, passando pela crise financeira da família Storni, no início do século XX, o que a levou a exercer, ainda muito jovem, diferentes ofícios para contribuir na renda familiar. Destaco também o início de seu interesse pelo teatro, a escolha pela formação docente e sua gravidez, bem como a decisão de mudar-se para Buenos Aires, cidade na qual se estabilizou, após viver por curtos períodos em outros lugares, e publicou suas obras, sobre as quais também demonstro como foram recepcionadas por parte da crítica.

Posteriormente, ainda no que se refere à crítica, aponto como, desde os anos 1920, o tema urbano é assinalado como recorrente em sua obra através da reunião de, dentre outras contribuições, comentários, dissertações e teses sobre o assunto. Conforme demonstro, esses trabalhos tratam o tema de forma secundária ou discutem-no paralelamente a outros assuntos ou utilizam sua discussão com o propósito de aprofundar as reflexões acerca de outro tema.

1.1. ALFONSINA STORNI: UMA POETA NA GRANDE CIDADE

Alfonsina Storni nasceu em Sala Capriasca, na Suíça, em maio de 1892³, fruto do matrimônio de Alfonso Storni e Paulina Martignoni. Alfonso, seu pai, imigrou para a

³ O dia de nascimento da poeta ainda é um dado biográfico incerto. De acordo com Josefina Delgado (2001) “Algunos dicen que nació el 22 y la anotaron el 29 de mayo.” (p.18); a biógrafa aponta para o dia 29 de maio como dia de nascimento de Alfonsina Storni. Marta Ferretti Fleury (2010) aponta para o dia 22 de maio como data de nascimento de Storni, pois, segundo a pesquisadora, esta data “está corroborada con la certificación extendida por el Municipio de Sala Capriasca” (p.19), entretanto, assim como Josefina Delgado, não apresenta nenhum documento que comprove esta informação. A crítica, ao falar dos dados biográficos de Alfonsina Storni, reage de duas formas diante à incerteza em relação à data de nascimento da poeta: omitem o dia, informando apenas o ano em que a poeta nasceu, ou apontam, assim como Delgado, para o dia 29 de maio como dia de nascimento de Storni. Dada a dificuldade em precisar o dia em que nasceu Alfonsina Storni, optei por omiti-lo.

Argentina e integrou-se aos negócios da família que prosperavam à época, uma fábrica de refrigerante que, posteriormente, passaria a produzir gelo e cerveja, em San Juan, estabelecida pelos tios da poeta que emigraram alguns anos antes. Em 1885, Alfonso regressou à Suíça para começar sua própria família e, em 1886, casou-se com Paulina que, junto ao esposo, partiu para a América, no começo de 1887. Em pouco tempo, segundo Fleury (2010), Alfonso Storni começou a apresentar um comportamento que comprometeu a paz familiar: sumiu por dias, tornou-se introspectivo, aumentou o consumo de álcool. Todos esses fatores preocuparam o restante da família e, assim, numa tentativa de sanar as inquietudes de Alfonso, o casal, junto com os dois primeiros filhos nascidos na Argentina, voltaram à Suíça, em 1890. A família Storni retornou à Argentina em 1896, com o terceiro filho nos braços: a menina Alfonsina.

A estabilidade financeira da família é abalada, conforme aponta Fleury (2010), devido à crise econômica que a Argentina enfrentava no final do século XIX e, além disso, devido à morte de um dos irmãos de Alfonso, em 1895, pois, a partir disso, a família Storni ficou ciente do deterioro de seus bens. Dois anos mais tarde, outro irmão de Alfonso faleceu, fato que agravou o déficit financeiro da família, conforme assinala a estudiosa, “la desaparición de dos de ellos, el reclamo de herederos y socios agrandó la verdad de que las deudas superaban los haberes” (FLEURY, 2010, p. 33), esses e outros fatores contribuíram para que, em 1901, os Storni decidissem mudar para a cidade de Rosario na tentativa de reconstruir a vida. Nessa cidade, Paulina instalou uma escola em sua casa e, posteriormente, Alfonso abriu um café, o Café Suíço, estabelecimento que encerrou as atividades em 1904.

Segundo Delgado (2001), é no café da família que Alfonsina começou seu trânsito por trabalhos que serviam apenas para a alimentação. No Café Suíço, Alfonsina trabalhou como lavadora de pratos e, além disso, auxiliou no atendimento às mesas. Após o fechamento do estabelecimento, Alfonsina e sua irmã, María, ajudaram a mãe no trabalho de costura e bordado. Em 1906, morre Alfonso Storni, Delgado (2001) assinala a falta de informações sobre a morte do pai de Alfonsina, já Fleury (2010) levanta a hipótese de a causa da morte de Alfonso haver sido um câncer no estômago. De qualquer forma, a morte de Alfonso mudou a vida da família.

Nesse mesmo ano, Alfonsina começa a trabalhar em uma fábrica de chapéus e no ano seguinte, através da mãe, a poeta tem seu primeiro contato com o teatro. Conforme assinala Delgado (2001), em 1907, chega a Rosario a Compañía de Teatro de Manuel Cordero, que encenou os quadros da Paixão de Cristo. Paulina entrou em contato com a companhia e

conseguiu o papel de Maria Madalena, Alfonsina acompanhou a mãe nos ensaios e, por acaso, um dos atores adoeceu dois dias antes da estreia e, assim, Alfonsina atuou pela primeira vez no papel de São João Evangelista. Pouco tempo depois, passou por Rosario a companhia teatral de José Tallaví, velho amigo da família que, após uma entrevista, ofereceu um papel à jovem Alfonsina; durante alguns meses Alfonsina viajou com a companhia teatral de Tallaví.

Alfonsina Storni regressou a Rosario em 1908 e descobriu que Paulina já havia constituído uma nova família com Juan Perelli e vivia no povoado de Bustinza, para o qual Alfonsina se dirigiu. Nesse local, a mãe havia instalado novamente a escola domiciliar, na qual Alfonsina ajudou dando aulas de recitado e boas maneiras.

A convivência na nova configuração familiar é rápida, pois, em 1909, Alfonsina parte para Coronda, cidade na qual receberá seu diploma de professora após concluir seus estudos na Escuela Normal Mixta de Maestros Rurales de Coronda, local no qual também exerceu atividade remunerada, trabalhando como zeladora, para Fleury (2010), exercer atividade docente permitiu a Alfonsina equilibrar suas urgências materiais.

De acordo com Delgado (2011), nessa época Alfonsina viaja todos os fins de semana para a cidade de Rosario e, sobre isso, Fleury (2010) acrescenta que o salário de zeladora não era suficiente para manter Alfonsina, dessa forma, a jovem buscou outras formas de conseguir dinheiro: decidiu trabalhar na cidade de Rosario: “Y así, a los fines de semana, comenzó a trabajar en Rosario en un teatro dedicado al género chico, probablemente el Teatro La Comedia, que no era para familias, pero estaba entre los que ofrecía la ciudad em constante crecimiento y demarcación social” (FLEURY, 2010, p. 74).

Após a conclusão de seus estudos, Alfonsina mudou-se para Rosario, onde começa a exercer a docência depois de ter conquistado seu diploma de normalista e inicia suas atividades como colaboradora em periódicos, tais como as revistas *Mundo Rosarino* e *Monos y Monadas* (DELGADO, 2001). É também nessa cidade que a poeta que conhece o pai de seu filho, cujo nome permanece desconhecido, e Juan Julián Lastra que, segundo Delgado (2001), ajudou Storni a se conectar com os escritores de Buenos Aires, onde se estabeleceu aos dezenove anos de idade. Para Fleury (2010), tanto a gravidez quanto o início de sua contribuição em periódicos de grande circulação levaram Storni para Buenos Aires: a primeira pela censura que sofreria em uma cidade provinciana sendo mãe e solteira e a segunda porque a escritora acreditava que era na capital onde teria mais chances de êxito com sua poesia.

Alfonsina deu à luz o filho, Alejandro, em 21 de abril 1912, mudou-se para a cidade de Buenos Aires pouco antes desse acontecimento. Para prover seu sustento e o de seu filho, Alfonsina exerceu diferentes atividades remuneradas sem qualquer relação com a docência ou com a Literatura, como caixa-operadora em uma farmácia, vendedora e “corresponsal psicológica”, na empresa Freixas Hermanos. Concomitantemente a essas atividades, Alfonsina colaborou em revistas, como *Caras y Caretas*, com ensaios e poemas (DELGADO, 2001).

Em 1916, Alfonsina Storni publicou seu primeiro livro, *La inquietud del rosal*, prologado por Julián Lastra, escrito em meio ao trabalho em Freixas Hermanos, e, nessa etapa de sua vida, colaborou com revistas como *El Hogar* e *Mundo Argentino*. Segundo Delgado (2001), publicar o primeiro livro foi algo complicado, pois não era fácil chegar aos poucos editores que publicavam literatura argentina e a poesia não era a melhor opção para uma apresentação inicial. Além disso, Alfonsina não tinha o dinheiro necessário para cobrir os gastos com a impressão do livro. Segundo Delgado (2001), Alfonsina fez um acordo com Miguel Calvello para publicar seu livro: quinhentos exemplares por um peso cada. A poeta a proposta aceitou, mas não conseguiu pagar essa dívida.

Ainda sobre o primeiro livro de Alfonsina, Delgado (2001) assinala que desde essa publicação é possível perceber que a poeta pensava no homem como um aliado circunstancial, com o qual poderia compartilhar o prazer, mas que, na verdade, estava sozinha com o filho e, além disso, aponta que a poeta começou a mostrar a hipocrisia da sociedade quando o assunto era gênero. Conforme aponta a biógrafa, a repercussão do livro não foi boa, contudo, permitiu a Alfonsina ingressar em um meio literário majoritariamente masculino.

Seu segundo livro de poemas, *El dulce daño*, foi publicado em 1918. Segundo Delgado (2001), o livro foi editado pela Sociedad Cooperativa Editorial Limitada Buenos Aires, patrocinada por Manuel Gálvez, Alfonsina estava em melhores condições financeiras, além de haver estabelecido laços de amizade com alguns escritores da época que a ajudaram a arrecadar o dinheiro necessário para a publicação. Para Delgado (2001), o livro apresenta uma personagem feminina com forte relação com natureza e que também reflete sua melancolia: “el libro instala un personaje poderoso, sensual, encerrado entre abejas y pájaros, tendida en hamacas y rodeada de una naturaleza floreciente que le hace eco a su capricho. Pero que, también, sirve de reflejo a su melancolía más profunda” (DELGADO, 2001, p. 89).

Segundo Fleury (2010), Alfonsina conseguiu fazer uma reedição de *El dulce daño*, mas, igualmente ao primeiro livro, os versos de Alfonsina escandalizaram uma parte do público,

pois tratavam da sexualidade feminina de forma natural e, além disso, apontavam para o egoísmo masculino, mostrando o homem como ser que busca apenas o próprio prazer:

no sólo para el hombre común, también para muchos letrados era inaceptable que en los llanos versos de *El dulce daño* se exhibiera la química de la piel femenina; que en sus páginas quedaran retenidas las expansiones que su compañero no había buscado incitar, porque su conducta sexual estaba destinada a él mismo; y que Alfonsina, con delicada suficiencia le advirtiera, que tendrá que romar sus ásperos hábitos si esperaba llevarse algo más de la fiesta que podía provocar, pero no sabía compartir. (FLEURY, 2010, p. 172)

Em 1919, foi publicado *Irremediamente*. Nessa época, Alfonsina começou a contribuir para o periódico *La Nota* com ensaios sobre o direito da mulher e da criança. De acordo com Fleury (2010), nesse livro é possível perceber certo cansaço em relação ao amor.

Em 1920, publicou seu quarto livro, *Languidez*, e começou a colaborar com o periódico *La Nación*. Nesse livro, aponta Fleury (2010), permaneceram as temáticas do amor e da dor, porém, novos temas surgem. Ao que se refere a essas novas temáticas, assinala Susana Zanetti (2017), a cidade e seus habitantes, o mundo exterior e o humano objetivo surgem com força na segunda parte do livro, temas que, para a estudiosa, se conjugam com mais maturidade alguns anos mais tarde em *Ocre*. Através do prólogo da obra, a própria Alfonsina Storni anunciou a mudança em sua poesia, perceptível nos livros seguintes:

Este libro cierra una modalidad mía. Si la vida y las cosas me lo permiten, otra ha de ser mi poesía de mañana. Inicia este conjunto, en parte, el abandono de la poesía subjetiva, que no puede ser continuada cuando un alma ha dicho, respecto de ella, todo lo que tenía que decir, por lo menos en un sentido (STORNI, 1920, p. 7)

Com a publicação desse livro se encerra a primeira etapa da produção poética de Storni que, conforme a crítica costuma assinalar, é composta por três fases. Para Tania Diz (2014), os livros publicados entre os anos de 1916 e 1920 colocam Storni como herdeira do Modernismo. Sobre *La inquietud del rosal*, Zanetti (2017) destaca que a conjunção vida/natureza satura a obra, traço que, segundo a pesquisadora, persiste no livro seguinte, *El dulce daño*, sobre o qual assinala, ainda, a afirmação do corporal através de verbos recorrentes como tocar, beber, sentir e pela menção a partes do corpo como mãos, olhos e pernas. Entretanto, assinala Zanetti, em *Irremediamente*, se abrandam o ímpeto dos primeiros livros e, mesmo com a persistência dos traços mencionados, a poeta apresenta maior consciência de si e dos recursos poéticos.

Em 1921, Roberto Giusti criou uma cátedra de declamação para Alfonsina Storni no Teatro Infantil Labardén e, em 1923, outra cátedra de declamação foi criada para Alfonsina, na Escuela Normal de Lenguas Vivas. Também é nessa época que a poeta começou a participar das reuniões literárias do grupo Anaconda.

Em 1925, Alfonsina recebeu o “Primer Premio Municipal” pela publicação de *Languidez* e publicou *Ocre*, que, para Delgado (2001), marca uma mudança decisiva na poesia de Alfonsina Storni. A mudança decisiva apontada por Delgado é também assinalada por outros estudiosos da poesia de Alfonsina Storni que apontam a publicação desse livro como um marco inicial da segunda etapa de sua poesia, uma etapa de transição e, logo, experimentação poética com a publicação de *Poemas de amor*, em 1926, com poemas em prosa.

Alguns estudiosos, como Alejandro Fontenla (1980), costumam assinalar *Languidez* e *Ocre*, sem considerar *Poemas de amor*, como duas obras de seu período de transição para uma poesia menos confessional, mais objetiva, que resultaria na terceira e última fase de sua obra poética com a publicação de *Mundo de siete pozos* e de *Mascarilla y trébol*. Para Fontenla, *Languidez* e *Ocre* pertencem formalmente à primeira etapa da poética de Alfonsina, mas anunciam um novo rumo tanto pela maturidade expressiva quanto pela nova visão de mundo, resignada e cética, que surge neles e, além disso, o estudioso destaca o matiz melancólico que supera o tema específico de cada poema.

Na época da publicação de *Ocre*, Alfonsina é alvo de uma série de críticas publicadas na revista *Martín Fierro*, periódico literário no qual os grupos vanguardistas Florida e Boedo publicavam seus textos. Segundo María Gabriela Mizraje (1999), o sarcasmo com o qual os martinfierristas referiam-se a Alfonsina Storni muitas vezes ultrapassava o limite da poesia e adentrava em questões de gênero:

Bromas, epitafios, típicos de la retórica lúdica y lúcida que los martinfierristas gustan de practicar, nos presentan a una Alfonsina decididamente sexuada (en contraste con la angelicalidad y levedad adscriptas a otras escritoras del momento como por ejemplo Norah Lange, o la asexuada respetabilidad de una ‘señora’ como Delfina Bunge de Gálvez. (MIZRAJE, 1999, p. 183)

Dentre as críticas que a estudiosa reúne, cito apenas uma, relacionada à publicação de *Ocre*, assinada apenas pelas letras “M.N.”, da seção “Parnaso Satírico”, do número duplo 27-28, de maio de 1926: “Al color de tus versos sólo en parte/ Es el título dado conveniente./ No es ‘Ocre’ por completo allí tu arte,/ Alfonsina, es medio ocre, solamente”. No verso final da crítica, as palavras “medio” e “ocre” justapostas dão o tom sarcástico à estrofe por meio da

insinuação de que o livro de Alfonsina Storni é medíocre, pois o adjetivo “mediocre” possui sonoridade similar às duas palavras do verso na ordem em que estão colocadas.

Segundo Mizraje (1999), essa e outras críticas fizeram com que a poeta suprimisse a palavra “mediocre” de seu livro, alterando alguns poemas para as edições seguintes⁴ como, por exemplo, “La otra amiga”, no qual no último verso constava “una mediocre”, expressão substituída por “la que pasa”, e também “Y agrega la tercera”, no qual na última estrofe a vida do homem era adjetivada, dentre outras coisas, como mediocre, e após a alteração a vida passa a ser “regulada”.

Em 1927, estreou sua primeira obra teatral, *El amo del mundo*, que não permaneceu muito tempo em cartaz devido ao público escasso e às críticas que recebeu. Apesar disso, Alfonsina não se desvinculou do texto dramático e, em 1931, publicou *Dos farsas piroécnicas*, que reunia as obras *Cimbelina en 1900 y pico* e *Polixena y la cenicienta*.

Em 1935, publicou *Mundo de siete pozos*, chegando à última fase de sua poesia. Para Zanetti (2017), esse livro mostra a busca intensa por uma forma significativa que possa expressar o drama do homem contemporâneo inserido na paisagem urbana do século XX. Conforme assinala a estudiosa, seres e coisas aparecem como uma soma de membros sem harmonia e a poeta explicita uma percepção dura e rígida do mundo através da presença insistente de formas geométricas, ríspidas e cortantes. Nessa época, a poeta descobriu um tumor no seu seio e passou por uma cirurgia de remoção.

Em 1937, um amigo, o escritor Horacio Quiroga, suicidou-se, episódio que afetou Alfonsina que, por essa época, sofre com a piora de sua saúde. Ambos os fatores, a morte do amigo e o agravo da doença, costumam ser apontados por biógrafos e pela crítica como influenciadores em sua decisão de tirar a própria vida.

Em 1938, Alfonsina publicou seu último livro sob o título de *Mascarilla y trébol*, pouco antes de sua morte, ao qual segundo Delgado (2001), a crítica quase não respondeu. No dia 18 de outubro, viajou a Mar del Plata e, poucos dias depois, enviou seu último poema, “Voy a dormir”, ao diário *La Nación*. Alfonsina Storni suicidou-se no mar, no dia 25 de outubro de 1938. No dia seguinte, encontraram seu corpo e trasladaram-no a Buenos Aires para que fosse velado.

⁴ O *corpus* de análise deste trabalho é composto por poemas que integram a segunda edição de *Ocre*, publicada pela Babel Editorial, em 1925, conforme consta nas referências; nessa edição, as alterações assinaladas ainda não haviam sido feitas. Através de uma busca, via website, nos catálogos das bibliotecas das universidades federais brasileiras, encontrei-a na Universidade Federal do Rio de Janeiro e pude acessá-la devido à colaboração da bibliotecária-chefe Cila V. S. Borges e sua equipe que me enviaram uma versão digitalizada da obra. Agradeço-os imensamente pela disposição e pelo gesto.

Ao longo dos anos, alguns estudos destacaram a importância do espaço, principalmente o espaço urbano, na poética de Alfonsina Storni. Explorarei a seguir alguns estudos que enfatizam estes traços na obra de Storni no intuito de apontar o caminho que sigo nesta pesquisa.

1.2. A CRÍTICA SOBRE A POÉTICA URBANA DE ALFONSINA STORNI

Desde a crítica contemporânea à poeta, o espaço urbano é apontado como temática relevante em sua obra. A poeta chilena Gabriela Mistral (1889-1957), por exemplo, em 1925, no diário *El Mercurio*, após sua visita à casa de Alfonsina Storni em Buenos Aires, escreve um relato sobre os dias em que passou ao lado da poeta argentina, destacando a relação de Storni com a cidade, apontando-a como portadora de um “bonaerensismo” apesar de sua origem suíça, definindo-a, após tecer vários elogios à poeta, como “mujer de gran ciudad que ha pasado tocándolo todo e incorporándose” (MISTRAL, 1978, p. 38).

Outra nota que enfatiza este aspecto na obra de Alfonsina Storni é publicada no ano de 1930, em ocasião da visita de Alfonsina Storni à Costa Rica. María Luz de Morales (1889-1980) enfatiza a relevância da cidade na poética de Alfonsina Storni, definindo a poeta como “mujer esencialmente moderna, [que] siente la ciudad, ama la ciudad, canta la ciudad” (MORALES, 1930, p.130).

Essas duas autoras contemporâneas à Storni destacam a temática do espaço urbano, um dos pontos que será retomado em estudos posteriores, a partir de meados do século XX, sobre a poética de Storni, como no estudo de Helena Percas que percebe o espaço urbano na obra da poeta argentina de forma diferente a de María Luz de Morales, em 1930, notando a cidade de Buenos Aires como um espaço gerador de pessimismo, de solidão e, além disso, um espaço desumanizado:

La ciudad de Buenos Aires aparece como fondo a los conflictos entre el hombre y la mujer, y a la soledad del ser humano. Porque Alfonsina vivió y luchó en ella, la ciudad porteña es el paisaje más frecuente de su poesía, unas veces descrito, otras implícito en sus preocupaciones. La ciudad surge de la visión pesimista de Alfonsina con toda la monotonía de sus bloques de casas, con toda su indiferencia frente a las tragedias individuales, deshumanizada cada vez más por la contemplación de la poesía que, desde su destierro espiritual, olvida las nociones sociales y la ve como un gran sepulcro de los vivos. Cuando no la tiene delante con sus bancos, sus parques, sus calles, sus zaguanes y sus chimeneas, cuando la piensa sin verla de frente, entonces vuelve Buenos Aires a adquirir su rango de ciudad cosmopolita y primordial. Más que ningún otro poeta, quizás, expresó Alfonsina el creciente aislamiento del hombre como resultado del progreso industrial. (PERCAS, 1958, p. 236-237. apud. SALOMONE, 2005, p. 82)

O olhar negativo lançado sobre a cidade de Buenos Aires também foi percebido pela crítica norte-americana Gwen Kirkpatrick ao analisar os dois últimos livros publicados por Storni e também em suas produções até então inéditas. Para Kirkpatrick, nessas obras, a sujeito passa da posição de observado, que era dominante nas primeiras publicações da poeta argentina, à posição de observadora, transição que, segundo a pesquisadora, permite reescrever o corpo de outro modo, bem como reescrever a experiência da cidade na escrita: “el escenario urbano se examinará desde todos los ángulos, como si su voracidad y frialdad fueran más un objeto de observación que um espejo de la interioridad personal”. (KIRKPATRICK, 1989, p. 231-232. apud. SALOMONE, 2005, p. 91).

Alguns estudos datados no século XXI, como o de Alicia Salomone (2005), refletem sobre a obra da poeta argentina com base nos estudos feministas e de modernidade cultural. Salomone, por exemplo, analisa a experiência moderna da sujeito feminina presente nas obras de Storni, considerando o momento e o local de produção destas obras – em meio a processos de modernização social e cultural na cidade de Buenos Aires.

Segundo a pesquisadora, “es posible releer la escritura de Storni como una de las diversas respuestas articuladas frente a esa modernidad emergente, la que expresa vivencias de una sujeto femenina que posee una visión crítica de su contexto, donde destaca su particular posicionamiento sexogénico.” (SALOMONE, 2005, p. 111). Para Salomone, as obras publicadas antes de *Ocre* são a manifestação textual de um sujeito feminino que, progressivamente, abandona a identidade feminina tradicional, além de abandonar os padrões retóricos modernistas, prescindindo da analogia e inserindo, cada vez mais, em sua poética, a ironia, aproximando-se das linguagens dos vanguardistas.

Alicia Salomone acrescenta que, além da paulatina mudança da sujeito feminino, *Ocre* é um marco inicial de experimentação estética. Esta busca por novas formas expressivas é indissociável da nova configuração de sujeito lírico feminino. O processo de questionamento da linguagem que se torna explícito em *Ocre* continuou nos livros seguintes – *Poemas de amor*, *Mundo de siete pozos* e *Mascarilla y trébol* – nos quais Storni experimentou a prosa poética, o verso livre e outras estruturas métricas. Este processo culminou na criação do “antisoneto”, presente em sua última publicação, uma forma original que parte do padrão métrico do soneto clássico, mas prescinde da rima.

Em termos de conteúdo, nestas últimas publicações, as mudanças continuam. Em *Poemas de amor*, já não se idealiza a imagem do feminino com base no pensamento

patriarcal. O livro está dividido em quatro partes: “El ensueño”, “Plenitud”, “Agonía” e “Noche”, como quatro momentos de uma paixão, nas quais se confunde o que é real e o que é onírico e onde se hiperboliza a discursividade feminina patriarcal, abordagem da temática do amor que não tem continuidade nos livros seguintes.

Nessa obra, prosa poética com sintaxe fragmentada, “se observa una cierta puesta en escena del deseo en relación con el lenguaje que, al extremar el discurso del sometimiento femenino, lo torciona hasta volverlo desencajado y por momentos delirante” (SALOMONE, 2005, p. 201). A pesquisadora acrescenta que o discurso que emerge em *Poemas de amor* já não idealiza a imagem do feminino a partir do pensamento patriarcal, pois, ao projetar-se em direção ao extremo, satura a visão falocêntrica evidenciando um discurso que se fixa no campo das representações não-miméticas. Para Alicia Salomone, o livro dá a impressão de que a autora chega a certo limite com o jogo do desborde, o qual a própria escritora freia com o auxílio de um paratexto⁵ que relativiza o conteúdo do livro e que trata do sentimento amoroso como “estados de amor”, algo momentâneo e passageiro.

Em *Mundo de siete pozos e Mascarilla y trébol*, Alicia Salomone vê a culminação do projeto poético de Alfonsina Storni e aponta que a mudança que se manifesta nesses textos deve ser compreendida no contexto de uma evolução experimentada pela autora enquanto sujeito que se define na escrita e que questiona insistentemente o instrumento linguístico com o qual cria a si mesma e aos mundos estéticos de seus poemas. Sobre este sujeito feminino que emerge nestes dois livros, a pesquisadora destaca a transição de alguém que era definido pelo olhar e pela palavra alheios, aspecto mais evidente nas três primeiras publicações de Storni, para alguém que assume uma posição individual e social ativa.

No que se refere à temática da cidade na poesia de Alfonsina Storni, segundo Alicia Salomone, o cenário urbano é determinante a partir da publicação de *Ocre*, considerando que, a partir desta publicação, a sujeito feminina dos poemas não está mais encerrado no espaço privado e “se inserta en las dinamicas de una ciudad en plena modernización, volviendola motivo y escenario de sus reflexiones y búsquedas poéticas” (SALOMONE, 2005, p. 431). Em consonância com as leituras de Helena Percas (1958) e Gwen Kirkpatrick (1989) sobre o espaço urbano na poética de Storni, Alicia Salomone aponta que a cidade aparece nos poemas de Storni como um espaço predominantemente solitário e desumanizado, onde se percebe injustiça e miséria.

⁵ “Estos poemas son simples frases de estado de amor escritos em pocos dias hace ya algun tiempo. No es, pues, tan pequeño volumen obra literaria, ni lo pretende. Apenas si se atreve a ser una de las tantas lagrimas caídas de los ojos humanos.” (STORNI, A. 1956.)

Tais traços referentes ao espaço urbano são perceptíveis, ainda que de maneira mais sutil, desde os primeiros livros de Alfonsina Storni nos quais a cidade representada “sistematicamente se define como un pozo de silencio, y es nombrada con palabras que se asocian a lo sepulcral” (SALOMONE, 2005, p. 436), afirmam-se no decorrer dos anos em suas publicações poéticas culminando em seus últimos livros, *Mundo de siete pozos* e *Máscarilla y trébol*, nos quais “se abre paso la crisis y la desconfianza frente a un modelo civilizatório que, desde su perspectiva, evidencia contradicciones e injusticias casi insalvables.” (SALOMONE, 2005, p. 449).

Algumas pesquisas no âmbito acadêmico brasileiro sobre a obra poética de Alfonsina Storni buscam refletir acerca do tema da cidade. Encontrei uma quantidade significativa de artigos publicados e percebo que, a partir dos anos 2000, a poeta argentina tem sido objeto de estudo em alguns trabalhos de conclusão de curso na área de Letras; tanto os artigos quanto os trabalhos de conclusão de curso exploram temas como a mulher e o erotismo em sua obra. O mesmo ocorre em estudos mais aprofundados sobre a poética de Alfonsina Storni, como dissertações e teses, nos quais o tema da subjetividade feminina é recorrente, de maneira que a temática do espaço urbano, quando surge nestes estudos, é abordada de forma secundária. Além disso, alguns estudos de pesquisadores brasileiros a relacionam com outras escritoras hispano-americanas como as uruguaias Delmira Agustini (1886-1914) e Juana de Ibarbourou (1892-1979) e a chilena Gabriela Mistral (1889-1957).

A dissertação *Alfonsina Storni: uma voz de arrabalde*, de Áurea Salete Moser Nunes (UFSC, 2001), apontou traços da modernidade na poesia de Alfonsina Storni. Esse estudo está dividido em três partes: primeiro, analisa a poeta como um artefato cultural; em seguida, explora a temática da cidade em sua poesia e, finalmente, aborda aspectos relacionados à construção da sujeito feminina e sua luta na conquista de espaço.

No primeiro capítulo deste estudo, Nunes propõe analisar a figura de Alfonsina Storni como “referência feminina de seu tempo” que é utilizada de forma recorrente, o que tornou tanto sua vida quanto sua obra símbolos do imaginário social argentino. Para isso, a pesquisadora tomou como objeto de análise três produções: o filme *Alfonsina* (1957), de Kurt Land; a biografia *Alfonsina Storni: una biografía* (1990), de Josefina Delgado, e a canção “Alfonsina y el mar” (1969), de Ariel Ramírez e Félix Luna.

Em sua leitura, tanto a representação cinematográfica de Kurt Land quanto a biografia de Josefina Delgado apresentam a vida e a obra de Alfonsina Storni de forma idealizada. A narrativa cinematográfica, por exemplo, que tem por início a chegada de Storni em Buenos

Aires e fim em seu suicídio em Mar del Plata, é, para Áurea Nunes, uma representação que reforça o modelo ideal de mulher em cenas que a mostram como uma mulher irrepreensível, bem vestida e que frequenta bons lugares, com a ocultação de suas atitudes, nas palavras da pesquisadora, irreverentes ou desequilibradas. Além disso, o sucesso da literatura de Alfonsina Storni é retratado de forma que parece ter sido um sucesso fácil, ocultando, por exemplo, o fracasso de sua peça teatral *El amo del mundo* (1927), bem como episódios que pudessem comprometer a imagem de heroína/modelo da poeta.

Encerrando o primeiro capítulo de seu estudo, Áurea Nunes propõe uma análise da canção “Alfonsina y el mar”, de Ariel Ramírez e Félix Luna, que teve diversos intérpretes, dentre os quais está a cantora argentina Mercedes Sosa. A estudiosa aponta a intertextualidade entre a letra de Félix Luna e o último poema escrito por Alfonsina Storni, “Voy a dormir”, o qual foi enviado ao diário *La Nación* antes de a poeta suicidar-se. Nunes enfatiza o tom de lamento da canção durante a descrição da cena que representaria o suicídio da poeta.

Áurea Nunes divide a composição do poeta Félix Luna em três partes: a primeira, intitulada “A tensão”, no qual são representados os momentos que antecedem o suicídio de Alfonsina Storni que, na composição, caminha em direção ao mar, sendo perceptível “a crueza e a violência da morte, somente uma passagem de abertura entre o ser e o nada” (NUNES, 2001, p. 49). A segunda parte, “A culminância”, amplia o cenário e mostra a recepção da poeta no fundo do mar, rodeada de sereias e cavalos marinhos o que, para Nunes, é uma recepção de rainha e; finaliza esta análise, em “O desfecho”, é neste momento que, na canção, Alfonsina prepara-se para dormir. Nunes aponta a mudança na voz lírica nesta parte da composição, pois até a quarta estrofe, as cenas eram narradas em terceira pessoa do singular, na quinta estrofe, a que encerra a composição, surge uma voz em primeira pessoa do singular que conversa com a própria morte que a coloca para dormir. Esta mudança deixa mais evidente a intertextualidade com o último poema de Alfonsina Storni. Para Nunes, embora o cenário da composição de Félix Luna apareça de forma lírica, “as garras da morte nele têm seu lugar garantido e realista” (NUNES, 2001, p. 51).

A pesquisadora conclui sua análise acerca da construção da figura de Alfonsina Storni como artefato cultural, apontando-a como um símbolo permanente que, a considerar as produções analisadas, “foi guindada, hagiograficamente, à altura de exemplo e consagrada por seu gênio a pertencer à galeria dos imortais, como se tivesse por aqui transitado sem haver sido tocada pela morte” (NUNES, 2001, p. 52).

O segundo capítulo, “Lírica da cidade”, explora a relação de Storni com a cidade de Buenos Aires que, nas primeiras décadas do século XX, passou por uma expansão acelerada. Segundo Nunes, a poesia de Storni registra as angústias e contradições do ser humano:

Seu olhar de *flâneur* registra o que vê e, como poeta-cronista, relata sua percepção da urbe. Ali ela vive e sofre os malefícios da cidade. É mãe, é mulher, é intelectual, é trabalhadora. Faz parte da cidade e a cidade faz parte dela, numa produtiva integração, que valorizou sobremaneira sua obra poética, situando-a como ser urbano participativo e atuante, embora, muitas vezes, a tenha desconsiderado e até rejeitado em sua idiosincrasia de mãe solteira. (NUNES, 2001, p. 61)

Ao analisar o poema “Buenos Aires”, por exemplo, que integra a obra *Languidez*, de Alfonsina Storni, Nunes aponta que a capital bonaerense é comparada a um homem com os membros gigantes e a cabeça pequena que está sentado ao lado do rio. Em sua leitura, os olhos do gigante que refletem as cúpulas e as luzes das cidades europeias seriam “sintoma da falta de identificação cultural com suas origens latino-americanas” (NUNES, 2001, p. 62). No interior da cidade trava-se uma batalha “porque apesar da sua aparência europeia, seu sangue e sua alma são *criollos*” (NUNES, 2001, p. 62), estes aspectos evidenciam, segundo sua análise, um olhar crítico da sujeito-lírico diante do crescimento acelerado da cidade e da negação de suas raízes indígenas e finaliza sua interpretação apontando que a cabeça pequena deste grande homem que é a cidade, é a cabeça “de quem não valoriza as raízes, de quem não reflete, de quem só vê o aspecto do crescimento material, o desenvolvimento, comércio, a produção.” (NUNES, 2001, p. 63).

Outro poema que analisa é “Momento”, de *Mundo de siete pozos* (1937), no qual a cidade é feita de ossos de cor cinza que se abandonam aos pés do eu-lírico. Para Nunes, essa é a representação das estruturas arquitetônicas mortas e desumanas, em que as ruas “não são tidas como um lugar de vida, de alegria, de reunião de pessoas, pelo contrário, são traços de separação, de ordenamento e levantamento de outros espaços igualmente mortos.” (NUNES, 2001, p. 68). A tonalidade cinza da cidade aparece de forma progressiva e contamina a sujeito-lírica, impedindo-o de comunicar-se mostrando “a própria descrição da morte, sufocante e cruel, que penetra o ser urbano por todos os poros, como quando alguém é tragado por um poço de areia movediça.” (NUNES, 2001, p. 68).

A partir das análises destes poemas em que o eu-lírico lança seu olhar crítico à cidade, Áurea Nunes aponta a proximidade de Alfonsina Storni com a figura do *flâneur*. Para a pesquisadora, a poeta, apesar de sua visão crítica sobre o espaço urbano onde percebe a desumanização das pessoas, apreciava estar na cidade, caminhar pelas ruas e avenidas,

frequentar cafés e ter contato com os demais artistas que viviam em Buenos Aires. Para Nunes, “sua poesia descreveu, em grande painel, a realidade de uma cidade emergente e desumana como expressão acabada de tudo o que se costuma entender por modernidade” (NUNES, 2001, p. 89).

O último capítulo de seu estudo, “A modernidade e o discurso feminino”, é uma proposta de análise da poética de Alfonsina Storni à luz do Modernismo hispano-americano, o que Nunes chama de ecletismo em arte, pois conviveram na literatura, a partir da década 1880, diferentes correntes estéticas, como o Romantismo, o Parnasianismo e o Simbolismo. A pesquisadora aponta a forte influência da arte europeia, principalmente da literatura francesa, no Modernismo hispano-americano e enfatiza que este aspecto é bem evidente na obra de Alfonsina Storni⁶, bem como a influência de Ruben Darío, um dos expoentes do Modernismo na América Hispânica.

Alfonsina Storni pertenceu, em suas primeiras publicações, ao grupo de poetas tidos como anacrônicos e foi tachada de pós-modernista, visto que a influência das vanguardas europeias na literatura argentina crescia nas primeiras décadas do século XX e Storni não acompanhou esta tendência. Para Nunes, identificá-la desta forma “significava deixá-la num entrelugar que a classificava como marginal, não pertencente ao que de mais ‘valioso’ (contemporâneo) havia no momento, em matéria de arte literária.” (NUNES, 2001, p. 94).

A lírica de Alfonsina Storni tem como característica tratar do íntimo e do pessoal, ponto em comum com as demais produções artísticas das mulheres de sua época, porém, o discurso da poeta transcendeu o que era chamado de “*literatura femenina*”. A poeta era declaradamente feminista e utilizou a escrita como forma de protesto e reivindicação dos direitos das mulheres. Neste sentido, Nunes aponta que Alfonsina Storni suscitava questionamentos acerca de um novo modelo de sociedade e sobre uma nova sujeito feminina batalhando por um espaço onde pudesse exercer o direito à cidadania. Estes traços são perceptíveis desde suas primeiras obras, nas quais, em muitos poemas, o eu-lírico feminino expressava-se de forma erótica, evidenciando o desejo, subvertendo a ideia da passividade da sujeito feminina, colocando-o como ser sexual tanto quanto o sujeito masculino.

⁶ É válido assinalar que tanto a crítica quanto a história da literatura costumam apontar a influência estética de diferentes movimentos literários da América Hispânica na obra de Alfonsina Storni. De maneira geral, a poeta costuma ser situada entre o Modernismo hispano-americano, que diferentemente do movimento brasileiro ocorreu no final do século XIX, e o Pós-Modernismo. Por outro lado, existem estudos, destaquei alguns neste trabalho, que têm assinalado o aspecto vanguardista de sua poesia, tanto no uso de estratégias discursivas como a ironia, como em relação à temática feminista, fatores que correspondem a uma renovação na poesia escrita por mulheres em termos de linguagem e tema.

A pesquisadora Áurea Nunes finaliza este capítulo destacando que estes traços da obra de Alfonsina Storni denotam “uma posição de vanguarda no campo ideológico” (NUNES, 2001. p. 114) e destaca que a sujeito feminina da modernidade, propondo-se a desarticular o discurso falocêntrico, tentando superar os padrões estabelecidos a sujeitos femininos e masculinos negando a fragilidade atribuída às mulheres e não tolerando a submissão, “assume uma atitude de desafio e de corajosa proação” (p.119), atitude esta tomada conscientemente pela poeta Alfonsina Storni.

Ao concluir seu estudo, Áurea Nunes aponta que Alfonsina Storni representa uma nova sujeito feminina que surge, a partir do século XIX, nas classes médias dos países capitalistas; essa “nova mulher” é fruto das primeiras manifestações coletivas em defesa da emancipação feminina, mulheres em situação social e econômica específicas, sendo assim, um número bem restrito de mulheres que, com dificuldades, conseguiram conquistar seu espaço e abriram caminho para as gerações seguintes. Além disso, Nunes destaca o caráter urbano da obra poética de Storni que evidenciou “a descomunhão, o isolamento e a tristeza do ser humano cidadão trancado em cubículos cada vez menores e distante de tudo que representa o céu, o mar, o campo aberto.” (NUNES, 2001, p. 125). Para a estudiosa, Alfonsina Storni expressa as contradições da cidade que são as contradições da modernidade.

Outro estudo publicado no Brasil foi o trabalho dissertativo *Derrubando mitos – Alfonsina Storni e a reconstrução da identidade feminina no início do século XX*, de Karine da Rocha Oliveira (UFPE, 2009). A proposta deste estudo consiste em uma análise de cunho histórico-social da obra de Alfonsina Storni a partir das teorias de gênero. A dissertação possui três capítulos: no primeiro capítulo há um panorama da condição sociocultural da mulher na sociedade argentina entre os séculos XIX e XX; o segundo capítulo busca pontuar alguns aspectos da obra de Storni que a diferenciavam das demais escritoras da época visto que a poeta reivindicava uma nova forma de dizer-se mulher e; o último capítulo trata de analisar o erotismo na obra da poeta argentina.

No primeiro capítulo, “A outra voz da modernidade: o lugar do feminino na literatura argentina”, a pesquisadora destaca que, nas primeiras décadas do século XX, o país passava por um momento de modernização e também sentia os impactos da forte imigração começada em meados do século XIX. Alfonsina Storni chega a Buenos Aires no ano de 1912, quando diversas mudanças sociais ocorrem, dentre as quais Oliveira destaca a difusão das ideias feministas refletidas na forma como gradativamente as mulheres começaram a sair do âmbito privado para serem mais participativas no âmbito público. Além disso, destaca que nos anos

1930 há um aumento considerável do público leitor graças ao projeto desenvolvido a partir do governo de Hipólito Yrigoyen que visava a inclusão das camadas mais pobres no ensino e na política, iniciativa que provocou mudanças na forma como alguns periódicos eram escritos.

Dentre estes periódicos, a pesquisadora destaca *Martín Fierro*, com um posicionamento elitista, que surgia com “uma proposta poética de teor cosmopolita e com a utilização dos ismos da vanguarda europeia com ares argentinos” (OLIVEIRA, 2009, p. 17), além disso, tinha o intuito de combater a literatura mercantilizada e seus escritores acreditavam no nacionalismo linguístico. Por outro lado, os periódicos *Claridad* e *Los pensadores*, nos quais publicavam os escritores do Grupo Boedo, eram espaço de uma literatura social, buscando proporcionar o contato das camadas média e baixa da população com o meio cultural, bem hostilizada pelo grupo de escritores da revista *Martín Fierro*, conhecidos como Grupo Florida.

Além destes grupos, persistia a maneira tradicional de jornalismo em periódicos como o *La Nación*, que, ao fim, acabou cedendo algum espaço para a cultura em um suplemento semanal, no qual publicavam escritores já consagrados e alguns novos, mas que manteve a postura conservadora, rechaçando temas relacionados à pauta feminista, bem como ao movimento vanguardista. Karine Oliveira aponta, ainda, outra modalidade literária, conhecida como *literatura de kiosco* que circulava principalmente nos subúrbios da cidade de Buenos Aires, com um formato economicamente mais acessível e com conteúdo de fácil alcance para a população menos letrada, muito rechaçada pelos vanguardistas, pois a estética destes textos era ainda relacionada ao modernismo ou algo neo-romântico.

Mesmo com a rejeição do periodismo tradicional, o Movimento Vanguardista já havia garantido seu espaço no cenário cultural portenho, a Literatura desloca-se dos espaços aristocráticos para os cafés e escrever passa a ser profissão, isso tudo graças à modernidade que, segundo Oliveira, “proporcionou que estes escritores profissionais pudessem cantar com notas vanguardistas a vertigem tecnológica em diferentes focos, sob diferentes pontos de vista e romper com os academicismos” (OLIVEIRA, 2009, p. 21), além disso, a modernidade também possibilitou a expressão de novas vozes como as femininas; a exemplo disto, a pesquisadora cita as escritoras Norah Lange (1905-1972) e Alfonsina Storni.

Além da abertura para a expressão feminina na literatura, também neste período é notável o crescimento do número de leitoras. Karine Rocha faz uma síntese da formação intelectual das mulheres na Argentina: no século XVIII tem início os movimentos que possibilitam algum tipo de educação para as mulheres voltada para uma formação cristã,

ensino de costura e bordado e aprimoramento da leitura; nas primeiras décadas do século XIX são incorporadas no ensino de mulheres disciplinas como história, filosofia, idiomas, mas mantendo a linha de preparação para as atividades desempenhadas no lar. É somente nas últimas décadas do século XIX que a educação das meninas “ganha ares mais sérios” (OLIVEIRA, 2009, p. 22) com a criação das Escolas Normais que tinha como objetivo a formação de professoras.

No que se refere às mulheres exercendo a escrita, Oliveira aponta que, devido às dificuldades de acesso a uma formação sólida e restrição da vivência ao âmbito privado, entre os séculos XIX e XX, as escritoras ainda eram muito marginalizadas; no entanto, no século XIX, começam a surgir jornais que abriam espaços para as escritoras na Argentina como *Álbum de señoritas* e *La ondina del Plata*. Apesar de o período conhecido como modernidade ser sinônimo de renovação em vários âmbitos da sociedade, no que se refere às mulheres no exercício da escrita, por exemplo, as mudanças não ocorrem rapidamente e as escritoras permanecem negligenciadas por alguns setores da intelectualidade, tendo suas obras definidas como algo de pouco esforço, que, supostamente, tratavam dos mesmos assuntos. Para Karine Oliveira, muitas escritoras se mantinham dentro das conveniências sociais por medo da forma como seriam vistas pela sociedade, entretanto, escritoras como Alfonsina Storni e Norah Lange romperam com os moldes da “literatura feminina”.

Sobre a obra de Norah Lange, Oliveira aponta que sua poesia não traz nenhuma renovação temática, mantendo-se na linha dos versos da espera pelo amor ou da camuflagem do desejo, transformando-o em algo inocente, mas, em termos de estilo, Lange traz “rimas inusitadas, pequenos poemas em prosa e versificação irregular” (OLIVEIRA, 2009, p. 34). Para a pesquisadora, o maior mérito de Norah Lange está em suas obras em prosa; nas quais a escritora “inaugura uma nova fase no romance escrito por mulheres, reformulando o imaginário e os padrões estéticos” (OLIVEIRA, 2009, p. 34). Em seu primeiro romance, *Voz de la vida* (1927), a personagem principal, Mila, abandona seu marido para ficar com seu amante, assim, Lange modifica, através de sua personagem, o comportamento feminino em relação ao casamento e suas normas sociais, e no que se refere à linguagem também renova, segundo Oliveira, “Lange põe na boca de sua protagonista expressões de um desejo carnal só permitidas ser pronunciadas por uma voz masculina” (OLIVEIRA, 2009, p. 34-35). O romance *45 días y 30 marineros* (1933) também é abordado pela pesquisadora; para Oliveira, neste livro Lange inverte o jogo de observador-observado, tirando a mulher da posição de ser

passivo ao colocá-la em posição de observadora dos corpos dos marinheiros, libertando a mulher do seu destino tradicional.

No que se refere à obra de Alfonsina Storni, segundo Karine Oliveira, se constata a inauguração de genealogia de poetas que enfraquecem o discurso patriarcal através de um posicionamento claramente combatente que buscava formar uma consciência coletiva feminina apontando que a mulher deveria se libertar de tudo que a havia aprisionado. Em muitos de seus poemas, desde sua obra de estreia, *La inquietud del rosal* (1916), não dissimulava o desejo carnal, deixava explícita a capacidade da mulher de criar um filho sozinha, de ganhar seu próprio sustento e também reivindicava os direitos das mulheres, protestava contra a opressão de gênero e saía do âmbito privado ganhando as ruas bonaerenses.

No segundo capítulo de seu estudo, “Alfonsina Storni e a busca por uma nova subjetividade para a mulher”, Karine Oliveira propõe uma análise da obra de Alfonsina Storni a partir da crítica feminista, mais especificamente da corrente anglo-saxônica, com intuito de pontuar aspectos temáticos que diferenciam Storni das demais escritoras que publicavam no início do século XX, assinalando a reivindicação de uma nova forma de se dizer mulher.

Na primeira parte desse capítulo, a pesquisadora aponta para os diálogos entre as reivindicações da primeira onda do feminismo e a poesia de Alfonsina Storni. Em sua análise do poema “Bien pudiera ser”, de *El dulce daño*, por exemplo, enfatiza que no texto se evidencia tanto a existência de uma ideologia patriarcal quanto aponta a existência de uma ideologia feminista, visto que o eu-lírico, ao falar das mulheres de sua família, aponta a existência de algo vedado, reprimido, que a mãe teve vontade de liberar, mas resignou-se, enquanto que a filha, sem querer, acaba libertando todos estes anseios.

Em outro poema, “La loba”, de *La inquietud del rosal*, há um eu-lírico que se assume como uma loba que ameaça o rebanho, que não pôde seguir as regras e que fala abertamente de seu filho, fruto de um “amor sem lei”; para a pesquisadora este poema tem forte teor autobiográfico e evidencia o preconceito em relação às mulheres solteiras que se tornavam mães e, além disso, aponta a relação deste poema com a reivindicação feminista de reconhecimento dos filhos ilegítimos na tentativa de garantir-lhes algum direito sob o argumento de que um dia estes filhos serviriam ao Estado. Ainda sobre este poema, há a questão da independência financeira, outra pauta da primeira onda feminista, pois se acreditava que o trabalho poderia acabar com a distância social entre homens e mulheres.

A segunda parte do capítulo dois consiste em analisar os poemas de Alfonsina Storni tendo como base a figura do *flanêur*, tal como Nunes (2001), a sujeito que está entre a multidão da urbe, observando a agitação da cidade, que cria uma literatura que pode elogiar ou criticar a cidade e seus habitantes. Karine Oliveira aponta que, na literatura argentina, é possível encontrar algumas obras nas quais Buenos Aires era observada, como as de Roberto Arlt (1900-1942), de Oliverio Girondo (1891-1967) e de Jorge Luis Borges (1899-1986).

Enquanto esses e outros escritores perambulavam e observavam o espaço urbano, a literatura produzida por mulheres ainda se limitava ao espaço privado, mesmo que a presença feminina estivesse se tornando mais frequente nos espaços públicos, a exemplo disto, faz uma análise do poema “Ventana”, da obra *La calle de la tarde* (1924), de Norah Lange, no qual o eu-lírico feminino observa o mundo exterior através de uma janela, presa ao âmbito privado. A rua, nesta obra de Lange, ainda é algo desconhecido, seu sujeito-lírico ainda não havia ganhado as ruas. Para Oliveira, *La calle de la tarde* sintetiza a experiência compartilhada por muitas meninas de famílias abastadas em relação ao espaço público e conclui apontando que nestes versos ambientados em espaços como a casa, a igreja, à beira de portas e janelas, “mostram um desejo frustrado por não ter acesso às ruas da cidade” (OLIVEIRA, 2009. p. 64).

A poeta Alfonsina Storni, contudo, experimenta a *flânerie*, seu eu-lírico feminino observa a cidade e experimenta as sensações da rua. Para Karine Oliveira, a experiência dessa *flâneuse* argentina assemelha-se à experiência de Charles Baudelaire que, segundo Walter Benjamim, via a cidade como um mal necessário; além disso, a pesquisadora aponta o livro *Ocre* como ponto da obra de Storni em que o olhar da sujeito-lírica é direcionado para cidade, traço que se torna constante nas obras seguintes.

As ruas na poética de Alfonsina Storni são representadas como um ambiente pouco amigável e monótono, um exemplo disto é o poema “Versos a la tristeza de Buenos Aires”, de *Ocre*. Em sua análise, Karine Oliveira destaca que a capital bonaerense é retratada através de elementos que remetem a uma atmosfera melancólica como o sombrio, o apagado; os edifícios sufocam o eu-lírico, pois encobrem o céu e causam desilusão. A *flâneuse* dos versos desse poema revela uma experiência na cidade marcada pela tristeza e pela desilusão, além de sugerir que a tristeza da cidade confunde-se com a do eu-lírico; as ruas cinzas testemunham a agonia de uma alma desolada em meio à massa que lhe é indiferente. A eu-lírico deste poema sente o vazio interior por não se identificar com o mundo exterior. Estes traços negativos que

aparecem em *Ocre* também aparecem nos livros que se seguem, porém, segundo Oliveira, de maneira amenizada.

No poema “Siglo mío”, de *Ocre*, a *flâneuse* storniana joga-se nas ruas para aproveitar a modernidade; em sua interpretação, a pesquisadora aponta, inclusive, um tom profético, no qual se deixa entrever um futuro em que as relações de gênero seriam mais igualitárias. No poema, o eu-lírico feminino compartilha das mesmas experiências que os homens, ganha a agitação noturna das ruas ao lado da modernidade que é representada de forma grotesca, com os dedos cheios de anéis e carregando o unguento que seria responsável por amenizar as diferenças sociais. Ao lado desta criatura que seria a modernidade, a mulher se libertaria dos mitos e preconceitos que rodeavam a figura feminina; a mulher do século XX seria feminina, mas teria liberdade acabando com a genealogia de mulheres servis.

Para Karine Oliveira, ao adotar a prática de *flânerie* nas ruas portenhas, Alfonsina Storni revela uma nova forma de se dizer mulher pautada tanto na modernidade quanto no feminismo, abrindo, dessa forma, espaço para a modificação da postura da mulher, tanto no espaço privado quanto no espaço público. Com essa alteração, Storni forçava a sociedade a abandonar mitos herdados ao longo da história.

Ao pensar a reconstrução da imagem feminina através da ironia, Oliveira aponta que Alfonsina Storni, assim como outras escritoras como Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou e Dulce María Loynaz, integra um grupo de mulheres que percebem que a pureza do discurso feminino é uma criação masculina e que usam a literatura como forma de protesto e de reivindicação de direitos civis; dessa forma, acabam vindo à tona outras formas de subjetividade feminina, anteriormente invisibilizadas. Partindo da ideia de bivocalidade, de Mikhail Bakhtin, Oliveira aponta que estas formas de protesto/reivindicação aparecem na obra de Alfonsina Storni através dos constantes diálogos entre vozes patriarcais e feministas, utilizando a ironia como estratégia linguística na construção do texto.

Ao analisar o poema “La ronda de las muchachas”, de *Languidez*, a pesquisadora aponta que, através de uma atmosfera leve, alegre e ingênua, surge um cenário em que a felicidade feminina consiste em crescer casta visando o casamento e quando o consegue agradece aos deuses pelo seu destino; é justamente nesta atmosfera positiva que consiste a ironia. Dessa forma, o poema “retrata a educação doméstica feminina que nutre nas mulheres o casamento como único ideal” (OLIVEIRA, 2009. p. 71). Os anseios da mulher estariam resumidos aos domínios do lar e sua sexualidade era reprimida; para Oliveira, Storni culpa tanto o homem quanto a mulher pela situação feminina na sociedade, pois ao colocar o eu-

lírigo para agradecer aos deuses evidencia que as mulheres são suas próprias algozes por aceitarem a educação para o casamento e a castidade; assim as mulheres seriam também culpadas por não questionarem as relações de gênero. Além disso, em vários poemas, Alfonsina Storni une os recursos da ironia e da intertextualidade, desmistificando tanto a figura masculina quanto a feminina e questionando o mundo romântico idealizado pela maioria das mulheres.

No livro *Ocre*, é possível encontrar vários poemas que dialogam com textos de poetas canônicos como Shakespeare, Ruben Darío, Baudelaire e Corneille. Para exemplificar, a pesquisadora analisa o poema “Respuesta de la marquesa a las estancias de Corneille” que dialoga com o poema “Marquesa”, de Corneille. Em seu poema, o escritor usa como argumento para conquistar uma jovem o fato de que pode eternizar sua beleza por meio de versos; Alfonsina Storni parodia esse poema tomando como base o argumento da poesia eterna. O eu-lírico no poema da escritora argentina questiona a perenidade da poesia, quebra essa crença, afirmando que mesmo a poesia pode ser algo passageiro e que, sendo assim, vale mais aproveitar os amantes jovens do que entregar-se a um velho na esperança de ter a beleza eternizada.

Este aspecto irônico, bastante relacionado ao riso e ao protesto, também pode adquirir ares de descrença; traço perceptível em alguns poemas de Storni. Em “Van pasando mujeres”, de *Languidez*, o protesto irônico cede lugar ao cansaço da luta diante de um mundo que parece imutável. O eu-lírico vê representações de mulheres passando ao seu lado e, por não se encaixar nestes moldes, por não ser inocente, sente-se isolada na multidão. Este isolamento, para Oliveira, é resultado de uma consciência ampliada pelos ideais feministas, querendo uma relação de igualdade, tal como as feministas da primeira onda do movimento. Este poema, portanto, seria o lamento de uma mulher com sonhos diferentes das demais mulheres que se deixa vencer pelo cansaço. Estes momentos de desânimo relacionados à questão de gênero, segundo Oliveira, são escassos em *Ocre*, no qual predomina um sujeito-lírico irônico e crítico que não se encaixa no modelo feminino estabelecido pelo patriarcado e tenta abrir espaço para que uma nova subjetividade feminina venha à tona, um sujeito feminino que se lança nas ruas para experimentar a modernidade e observar a cidade com um olhar crítico.

Para Karine Oliveira, na obra *La inquietud del rosal*, predominam os versos românticos, em que é notável a presença de um eu-lírico que se mostra, na maioria dos poemas, submisso ao amado. Nas obras seguintes, nota-se um afastamento gradativo da temática romântica tradicional, em que uma personalidade pouco convencional vai se

mostrando “ávida por desejo e por degustar o amor livre da hipocrisia social” (OLIVEIRA, 2009, p. 78). Em *Ocre* o tom se torna mais rebelde, que eclode uma personalidade feminina que se apresentava timidamente nos primeiros livros e, logo, o erotismo e o corpo são encarados como um caminho que ajudará no conhecimento dessa nova personalidade.

O último capítulo do estudo de Karine Oliveira explora o tema do erotismo nos versos de Alfonsina Storni. Segundo Oliveira, as primeiras manifestações de um erotismo mais explícito na literatura de autoria feminina na América Latina surgiram através da obra poética da uruguaia Delmira Agustini, *El libro blanco* (1907) e, posteriormente, a poesia de sua conterrânea Juana de Ibarbourou dá continuidade a essa vertente. De acordo com Oliveira, Alfonsina Storni teria se inspirado nas obras dessas duas escritoras para usar o erotismo como forma de reclamar da hipocrisia em relação ao desejo feminino. O erotismo presente na lírica da escritora argentina transita entre os versos com teor fortemente irônico e agressivo, evidenciando as diferenças entre o comportamento masculino e o feminino e versos mais sutis, que abordam a mulher independente, livre das regras das relações amorosas/sexuais; além disso, o corpo feminino também aparece com frequência em sua poética através de temas como a fertilidade e a menopausa.

Na primeira parte desse capítulo, a pesquisadora trata da oposição mulher real/mulher ideal dentro da obra de Storni. Baseando-se nos estudos de Michel Foucault, aponta os séculos XVII e XVIII como período de repressão sexual por parte da Igreja, período no qual passam a vigorar os pudores com a linguagem, a preservação do corpo e a valorização das práticas sexuais dentro do matrimônio, principalmente no que se refere ao sexo feminino. Destaca, ainda, que no século XVIII a sociedade burguesa cria uma tecnologia do sexo que por meio da pedagogia, da medicina e da economia passa a vigiar constantemente o corpo. O corpo feminino era responsável por garantir a saúde da prole e, conseqüentemente, da nação, assim, a sexualidade feminina passa a ser vítima de diversas receitas medicinais responsáveis por manter sua saúde. A partir disso, uma série de regras passaria a regular a conduta feminina para que a mulher se mantivesse perfeita para o casamento: manter-se pura e, posteriormente, encarregar-se dos cuidados do lar eram regras para os sujeitos femininos, contudo, a castidade era requisitada apenas para as mulheres.

Na modernidade argentina, a diferença entre as condutas sexuais masculinas e femininas se mantinha. Karine Oliveira recorre ao poema “Tú me quieres blanca”, de *El dulce daño*, para exemplificar esses comportamentos. Em sua análise, aponta que o poema de Storni deixa explícito que o comportamento masculino não confere o direito ao homem de exigir a

castidade da mulher. A pesquisadora assinala que, nas duas primeiras estrofes do poema, há alguns elementos típicos do discurso androcêntrico que servem para acentuar o mito da pureza da mulher, dentre eles a flor de açucena que, de acordo com Oliveira, é um elemento cristão que representa a inocência, muito utilizado nas imagens da Virgem Maria. Por outro lado, nas estrofes seguintes, aparecem elementos do comportamento masculino, como a conduta libertina do homem que percorre embriagado as festas de Baco, evidenciando a liberdade do sujeito masculino. A frase “Dios te lo perdone”, no poema, seria o elemento responsável pela ironia, segundo a pesquisadora e, em seguida, uma série de imperativos sugerem ao homem que, antes de exigir a castidade feminina, deve purificar-se.

Ao concluir, a pesquisadora enfatiza que, em diversos poemas, é possível encontrar o embate entre a figura da mulher ideal, aquela que a sociedade exigia dos sujeitos femininos, e os desejos da mulher real, quase sempre oprimidos. Para Oliveira, este embate entre mulher ideal e mulher real só foi possível graças à modernidade e ao surgimento do movimento feminista, que foram responsáveis por causar uma ruptura, no início do século XX, com os pensamentos opressores que até então vigoravam.

A existência desta nova sujeito feminina é apontada por Karine Oliveira em alguns poemas de Alfonsina Storni, como o poema “Veinte siglos”, de *Irremediabilmente*, no qual o eu-lírico feminino mostra-se livre dos fardos que carregou ao longo de vinte séculos, como a imposição de um modelo de feminino; ao libertar-se deste modelo a sujeito feminina passa a assumir seus desejos. Para a pesquisadora, Storni foi uma das escritoras responsáveis por “derrubar os alicerces da ideologia cristã do amor espiritual e cortês” (OLIVEIRA, 2009, p. 100) utilizando a literatura; na América, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou e Gilka Machado também escreveram sobre uma nova mulher, a mulher liberta que conhecia seus desejos e sabia saciá-los.

Em alguns poemas de Alfonsina Storni, como “Palabras a la vírgen moderna”, de *Ocre*, a eu-lírico pede para que o homem também se liberte e deixa para trás essa figura idealizada da mulher. A mulher deste poema quer dividir com o homem o momento de prazer do qual ambos podem desfrutar, mas para isso o homem terá que abandonar o pensamento cristão, que reprimiu a sexualidade feminina fazendo com que a mulher que livremente a expressasse fosse vista como perversa, pois somente “despido de todos esses preconceitos milenares que transformavam a mulher independente numa figura perigosa dentro da sociedade” (OLIVEIRA, 2009. p. 101) o homem poderia aproveitar os prazeres ao lado da

mulher. Assim, livre da moral cristã, tanto homens quanto mulheres poderiam exercer mais plenamente sua sexualidade.

Outro aspecto ressaltado por Karine Oliveira em seu estudo é a figura da mulher que sabe gerenciar o próprio corpo, atendendo ao chamado de sua sexualidade e que burla a natureza evitando a maternidade. Em sua análise do poema “Canción de la mujer astuta”, de *Mundo de siete pozos*, aponta o surgimento de temáticas como a menstruação, a fertilidade e a anticoncepção; a relação da mulher com a Lua sugere a ideia do ciclo da fertilidade feminina, o corpo pede para que seus desejos sejam saciados. No primeiro terceto, a natureza chama a mulher com seu canto de sereia que engana, que é mortal, atraindo as vítimas para o naufrágio; segundo Oliveira, “o naufrágio da mulher astuta se concretiza na forma de uma gravidez indesejada” (OLIVEIRA, 2009, p. 104). A gravidez é algo indesejado no poema e evitá-la consiste em romper com a ideia do sexo apenas para a procriação; no último verso do poema o adjetivo “estéril” está ligado ao substantivo “amor”, o que seria uma referência explícita aos atos sexuais sem a intenção de gerar filhos.

Finalizando o capítulo, a estudiosa aponta que com seus versos Alfonsina Storni combateu a opressão contra as mulheres, além de tentar desenvolver uma consciência coletiva na qual a mulher estaria liberta de tudo que a havia aprisionado durante séculos evidencia uma nova forma de se dizer mulher em relação ao modelo de mulher ideal da sociedade patriarcal, enfraquecendo algumas ideias do que se acreditava ser próprio do gênero feminino.

Para a pesquisadora, os versos eróticos de Storni contribuíram para que, várias décadas depois, mulheres pudessem ter a liberdade de escrever sobre suas experiências amorosas e sexuais, sem que estas estivessem necessariamente interligadas, pois ao dedicar boa parte de sua escrita ao protesto e à reivindicação dos direitos da mulher ajudou a desfazer a imagem da mulher idealizada.

Por último, abordo a tese *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*, de Débora Ribeiro Lopes Zoletti (UFRJ, 2009); este estudo é dividido em duas partes: na primeira é feita uma análise da obra *Versos* (1927), da cubana Dulce María Loynaz (1902-1997), e das obras *La inquietud del rosal* (1916) e *Irremediabilmente* (1919), de Storni, no qual são refutados estudos que determinam que tais obras pertencem ao movimento pós-modernista e a segunda parte analisa o espaço urbano na obra de Storni e da peruana Magda Portal (1900-1989).

A pesquisadora Débora Zoletti aponta que tanto Dulce María Loynaz quanto Alfonsina Storni são comumente relacionadas ao movimento pós-modernista devido a duas razões: “a predominância de versos tradicionais [...] e ao caráter intimista que emana de grande parte de suas obras” (ZOLETTI, 2009, p. 88). Partindo de uma diferente linha de leitura, oposta à crítica que propõe essa classificação das obras dessas poetisas, Zoletti efetua uma releitura das primeiras obras de Loynaz e de Storni a partir da ótica das vanguardas hispano-americanas.

Débora Zoletti aponta que a poética de ambas as escritoras já indicava um novo rumo poético, propondo uma ruptura com o tradicional com o intuito de instaurar uma nova maneira de fazer poesia tal como os movimentos de vanguarda propunham. A pesquisadora evidencia esta confluência com os movimentos de vanguarda através da análise de alguns poemas das obras iniciais de Loynaz e de Storni. Compõem seu *corpus* de análise os poemas “Vuelvo a nacer en ti”, “En mi verso soy libre”, “Impaciencia”, de *Versos* (1927), de Dulce María Loynaz, e “Rebeldía”, de *La inquietud del rosal* (1916), “Luz” e “Ir y venir”, de *Irremediabilmente* (1920), de Alfonsina Storni.

A pesquisadora inicia sua análise pelo poema “Vuelvo a nacer em ti”, apontando que esse meta-poema possui como temática o abandono da poesia tradicional e o nascimento de uma nova poesia. A partir da leitura da primeira estrofe, Zoletti destaca que o poema se dirige ao poeta e que a nova poesia evidencia-se por adjetivos como “branca” e “pequena”, referindo-se a uma poesia recém (re)nascida e conotando simplicidade e clareza. Nos versos seguintes, segundo Zoletti, o eu-lírico faz referência ao passado para criticar a tradição poética modernista e utiliza imagens que conotam a morte para sinalizar o processo de ruptura. Para Zoletti, “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” (ZOLETTI, 2009, p. 95). Os quatro últimos versos do poema encerram o processo de criação que está dividido em três partes: a primeira expressa a inspiração poética, a segunda expressa o momento em que o poeta encontra as palavras e imagens para uma nova expressão e a terceira parte que revela a função da poesia, a arte de comunicar.

Ao analisar o poema “Luz”, Débora Zoletti propõe pensá-lo como um texto de transição entre o Modernismo e as Vanguardas apontando a presença de rimas como traço do movimento modernista e destaca o conteúdo como algo de expressão vanguardista. Em sua análise, Zoletti destaca que as duas primeiras estrofes desse poema “representam a peregrinação do sujeito-lírico criador em busca de respostas a seus questionamentos estéticos”

(ZOLETTI, 2009, p. 97); nos versos seguintes a sujeito-lírica, segundo a pesquisadora, escuta novas vozes o que simbolizaria “a chegada da inspiração poética geradora da nova poesia.” (ZOLETTI, 2009, p. 97). A sujeito-lírica não compreende essas novas palavras e pede ajuda das estrelas que são fonte de luz. Nas estrofes cinco e seis, a poesia personifica-se e a sujeito-lírica “yo” se dirige a ela “tú” e graças à luz das estrelas compreende o que Zoletti chamou de verdade poética. Nas três últimas estrofes do poema, o eu-lírico compreende as novas manifestações e entrega-se às novas vozes.

Em sua análise de “En mi verso soy libre”, a pesquisadora aponta como tema central desse poema a liberdade de expressão da poeta. Através de uma analogia com o mar, nos três primeiros versos, o eu-lírico expressa a liberdade de criação poética, pois o mar aparece como “ancho”, “desnudo de horizontes” e, assim, “aludem à extensão do mar, aparentemente sem limites” (ZOLETTI, 2009, p. 99). Nos versos seguintes, a sujeito-lírica se deixa levar pelas ondas, responsáveis pela mudança e, a partir do sexto verso, “a liberdade de escritura é expressa como se fosse um ato vital para o eu-lírico” (ZOLETTI, 2009, p. 100). E, a partir do décimo primeiro verso, “Loynaz demonstra a importância de seus versos livres: fora deles, ela é pequena e se ajoelha ante a obra de suas mãos e, dentro deles, ela se ergue, se afirma” (ZOLETTI, 2009, p. 101-102).

No poema “Rebeldía”, a sujeito-lírica repele o tradicional e busca instaurar o novo. Para Zoletti, a irregularidade da forma desse poema indica a aversão à rigidez do verso e a aproximação às tendências vanguardistas. Em sua análise, a pesquisadora assinala, no primeiro verso, a imagem das auroras como representação de renovação, adorada pela sujeito-lírica, e a imagem do crepúsculo, simbolizando a decadência, repudiada pela sujeito-lírica. Nas duas estrofes seguintes, a sujeito-lírica expressa seu apreço por tudo que foge à normalidade e critica as formas rígidas. Segundo a pesquisadora, a partir da quarta estrofe, é possível perceber a “intenção do poeta-criador de descobrir livremente novos horizontes poéticos” (ZOLETTI, 2009, p. 104) e a ânsia pela ruptura com o tradicional.

Ao analisar o poema “La impaciencia”, a pesquisadora aponta que é possível dividir esse poema em quatro momentos: a inspiração poética, a busca, a impaciência e a plenitude poética. No momento da inspiração poética, do primeiro ao terceiro verso, Zoletti aponta a simbologia do sol, pois o eu-lírico deixa suas emoções ao Sol, símbolo de vida e de luz, “com o intuito de poder criar, de poder dar vida a algo através das palavras” (ZOLETTI, 2009, p. 106), e a simbologia do vento, elemento mencionado quatro vezes, denotando instabilidade e, além disso, a destruição e renovação, dessa 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” (ZOLETTI, 2009, p. 106).

No segundo momento, a busca, do quarto ao nono verso, o eu-lírico se compara a uma folha verde que viaja de um lado a outro. Para Zoletti, a cor verde simboliza algo que ainda está em processo de criação, como os frutos que ainda não estão maduros. Além disso, a pesquisadora aponta como explícito o anseio do eu-lírico em partir em busca de algo novo. O terceiro momento, a impaciência, do décimo ao décimo sétimo verso, revela a ruptura com o tradicional e a inovação explorada pelos 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” (ZOLETTI, 2009, p. 107). Para Zoletti, o eu-lírico se mostra empenhado em conseguir novos propósitos, indo em direção ao último momento, a plenitude poética, no último verso.

O poema “Ir y venir” é composto por doze tercetos, segundo Zoletti, confere um aspecto dinâmico ao poema, traço valorizado pelos vanguardistas. Em sua análise, a pesquisadora interpreta esse poema de Alfonsina Storni como um desabafo da poeta diante da nova forma de escrita poética e assinala o uso da primeira pessoa ao longo de todo o poema para expressar sentimentos de aprisionamento e de escravidão; para Zoletti, a poeta toma consciência do cativo da poesia do passado e expressa o desejo de voar em outra direção. Na quarta estrofe, o aspecto dinâmico é intensificado com verbos de ação que demonstram o deslocamento da sujeito-lírico em busca do “pleno viver poético” (ZOLETTI, 2009, p. 111) que, através da imagem da abelha, apontada por Zoletti como símbolo de eloquência, da poesia e da inteligência, transforma-se “em uma verdadeira criadora, sedenta pela nova poesia” (ZOLETTI, 2009, p. 112).

Ao concluir esta parte de seu estudo, Débora Zoletti considera que a poeta Alfonsina Storni, bem como Dulce María Loynaz, estão marcadas pelos movimentos vanguardistas do início do século XX na América Hispânica, visto que, conforme assinalou em suas análises, existem impulsos vanguardistas e também a crítica à tradição, bem como o desejo de abandoná-la para instaurar uma nova forma de fazer poesia nas primeiras obras de ambas as escritoras.

Na segunda parte do estudo, a pesquisadora dedica-se à análise do espaço na poética de Alfonsina Storni e Magda Portal partindo de uma visão baseada nas concepções do Realismo. Em sua análise, Débora Zoletti parte do que chamou de principal característica do

Realismo: “a abordagem de temas sociais e um tratamento objetivo da realidade do ser humano” (ZOLETTI, 2009, p. 115). Reagindo ao subjetivismo do Romantismo, os escritores classificados como realistas denunciavam problemas sociais como a miséria, a pobreza, a exploração e a corrupção através da prosa.

Baseando-se na ideia de Georg Lukács de que toda arte é realista enquanto reflexo do real, Zoletti propõe pensar a função do artista moderno em ambientes marcados por rápidas transformações como, por exemplo, os centros urbanos. Segundo a pesquisadora, no contexto citado, “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” (ZOLETTI, 2009, p. 119) sendo necessária a intervenção do artista que oferece uma representação da realidade, tomando para si a função “comunicante”.

As poetas Alfonsina Storni e Magda Portal estavam inseridas em espaços que passavam por rápidos processos de modernização: Storni na cidade de Buenos Aires, na Argentina, e Portal na cidade de Lima, no Peru, ambas vinculadas aos movimentos vanguardistas. Além do anseio pela ruptura com o passado e a instauração de um fazer poético mais livre, percebe-se “uma voz crítica e denunciadora das transformações do espaço (físico e concreto)” (ZOLETTI, 2009, p. 121); o espaço da cidade moderna, por exemplo, é apontada por Débora Zoletti como tema frequente nas obras dos escritores vanguardistas.

A pesquisadora inicia sua análise com as obras de Alfonsina Storni. Ao analisar o poema “Selva de mi ciudad”, de *Mascarilla y trébol*, aponta que o próprio título do poema, através do uso da palavra “selva”, remete a um espaço onde se luta pela sobrevivência. No que se refere ao espaço externo, destaca a chegada da modernidade e do crescimento desordenado da cidade, evidenciados pelo amontoado de casas que, apesar de estarem fisicamente próximas, estão distantes umas das outras. Para Zoletti, o uso da aliteração e da repetição de alguns termos, como “los mismos” e “las mismas”, dão “a sensação de movimento e dinamismo, como uma menção ao turbilhão da modernidade” (ZOLETTI, 2009, p. 128). No espaço interno, sob os tetos das casas, estão os homens em sua outra selva, tentando evitar o espaço externo, totalmente modificado, atitude que resulta em seu aprisionamento. Para Zoletti, esse poema de Alfonsina Storni, “comunica a seus leitores sua denúncia e nos revela um homem confuso e chocado frente às contradições da modernidade” (ZOLETTI, 2009, p. 130) e, além disso, “a angústia é o sentimento que indiscutivelmente acompanhará o espaço externo e interno ao entorno urbano moderno” (ZOLETTI, 2009, p. 130).

No poema “Vaticínio”, a sujeito-lírica converte-se em um profeta da cidade, pois ao observá-la, a vê personificada, e enfatiza que logo o espaço urbano se expandirá. Segundo Débora Zoletti, a imagem que a sujeito-lírica descreve assinala a grandiosidade e a força da expansão marcada por expressões como “grandes remos” e “compás solemne”, bem como pela modificação da paisagem com novas estruturas que se sobrepõe à paisagem natural. Além disso, a pesquisadora assinala que a velocidade da expansão da cidade também está evidente na forma do poema, pois os versos se tornam cada vez mais curtos e sem a preocupação com a rima ou com a métrica, o que torna a leitura mais rápida.

Para Débora Zoletti, a escrita da peruana Magda Portal é muito mais engajada às questões sociais que a de Alfonsina Storni. Ao analisar o poema “Imagen”, de *Una esperanza y el mar: varios poemas a la misma distancia* (1927), de Portal, aponta que a poeta unia os anseios estéticos vanguardistas, como o dinamismo da arte, ao processo de modernização de sua cidade. Segundo a pesquisadora, nesse poema, algumas estratégias como, por exemplo, o uso da supressão de pontos, da disposição alterada dos versos e da estruturação desigual das estrofes dá ao poema dinamicidade.

No que se refere ao conteúdo do poema, Zoletti aponta um sujeito-lírico que, parado na estação de trem, observa a capacidade desse meio de transporte de encurtar distâncias e que tenta negar o progresso. O cidadão “torna-se um sujeito fragmentado, uma espécie de estrangeiro que não se adapta àquele espaço” (ZOLETTI, 2009, p. 136), sendo o único que pode atuar contra esse movimento acelerado, mas que se torna uma figura impotente diante da modernidade. Para a pesquisadora, a sujeito-lírica do poema celebra o homem que age contra o que lhe incomoda, mas, ao mesmo tempo, mostra-se descrente, “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” (ZOLETTI, 2009, p. 138).

O último poema analisado por Débora Zoletti é “Canto proletariado”, de Portal, presente no mesmo livro. Para a estudiosa, “Portal consegue, nesse poema, descrever o cenário angustiante, tenso e contraditório da Lima moderna.” (ZOLETTI, 2009, p. 139). O poema “Canto proletariado” é iniciado com um verso irônico que, entre aspas, diz que a vida é dos felizes; em seguida, descreve a rotina de um operário no caminho de seu trabalho em uma fábrica. No poema, o cenário já não é totalmente natural, a terra é quente, coberta de asfalto evidenciando um novo espaço, a paisagem natural divide espaço com os elementos da renovação e do progresso. Além disso, para Zoletti, há uma crítica à automatização do homem moderno nesse poema, pois no trabalho dos operários na fábrica a força física é explorada

enquanto que a inteligência dos trabalhadores é deixada de lado; as tarefas são realizadas mecanicamente. A pesquisadora aponta, ainda, que a fábrica é tudo para o operário, pois, contraditoriamente, representa tanto uma prisão quanto uma possibilidade de liberdade através da ascensão profissional.

Finalizando suas análises sobre o espaço urbano moderno nas poéticas de Alfonsina Storni e Magda Portal, Débora Zoletti aponta que nos poemas selecionados é possível perceber vozes poéticas comunicantes que, durante a primeira metade do século XX, criticam e denunciam as transformações causadas pela modernização em suas cidades.

Ao concluir seu estudo, a pesquisadora enfatiza que as poetisas Alfonsina Storni, Dulce María Loynaz e Magda Portal, através de suas obras, reproduzem “todo um contexto social, político e estético que vigorava no continente americano desde inícios do século XX” (ZOLETTI, 2009, p. 147). A modernidade altera o ritmo do cotidiano, traz consigo o progresso e também a destruição; é nesse período que os movimentos vanguardistas e pós-modernistas se desenvolvem mutuamente. As poetisas Alfonsina Storni e Dulce María Loynaz, em seus primeiros livros de poemas já expressavam “intuitos vanguardistas” (ZOLETTI, 2009, p. 147) e buscam instaurar uma nova poesia, “a qual deve estar entre o transformar das palavras e a busca da liberdade, do impulso em direção à explosão poética” (ZOLETTI, 2009, p. 148).

Além disso, alguns poemas de Alfonsina Storni e de Magda Portal, como os analisados nesse estudo, mostram como essas poetisas utilizam a escrita para “realizar uma poesia comprometida com o momento histórico-social em que se encontravam [...] a partir do tema urbano” (ZOLETTI, 2009, p. 148), denunciando “os conflitos e as angústias que cercam o homem perante o cenário que se impôs graças ao advento da era moderna” (ZOLETTI, 2009, p. 148).

Desde os anos 1920, a crítica evidencia a temática do espaço urbano na obra poética de Alfonsina Storni; contudo, esse aspecto da obra da poeta argentina costuma ser abordado de forma secundária ou apenas serve ao propósito de aprofundar a discussão acerca de outras temáticas como, por exemplo, a subjetividade feminina, como ocorre no estudo de Alicia Salomone que enfatiza que é a partir de *Ocre* que o cenário urbano é determinante, pois a sujeito-lírica já não ocupa apenas o espaço privado podendo transitar pelo espaço urbano, o que lhe permite observá-lo e até mesmo criticá-lo. Considerando a constância da temática urbana em sua obra, bem como a recorrência de reflexões e estudos que a assinalam, a

proposta de meu trabalho dissertativo é trazer esse tema para o centro da discussão, visto que ainda não há estudos que o tratam como ponto central de reflexão.

O *corpus* de análise deste trabalho dissertativo foi retirado de *Ocre*, primeiramente porque, conforme apontado por Salomone (2005), o espaço urbano é determinante a partir dessa obra, e também porque a crítica costuma apontá-lo como um livro “que marca un cambio decisivo en su poesía” (DELGADO, 2001, p. 122), no qual se anuncia, juntamente com seu antecessor, *Languidez*, “un nuevo rumbo, no sólo por su madurez expresiva sino porque una nueva visión del mundo, resignada y escéptica, asoma en ellos” (FONTENLA, 1980, p. 2), importância para a qual também sinaliza Josefina Delgado (2001) acrescentando, ainda, que

Dentro del círculo que contiene la ansiedad erótica, las torturas, la rebeldía, los impulsos de pánico inmersión en el mundo vivo, Alfonsina Storni llega a *Ocre*, donde la circunstancia queda localizada por la asfixia de la ciudad, como rechazo. Más que la posesión de un medio, lo que esta poesía transmite es la insatisfacción y la distancia del objeto deseado. Todo esto traduce una especie de juego pendular; la palabra oscila entre la hostilidad hacia el medio y la hostilidad del medio hacia ella. (DELGADO, 2001, p. 263)

Esses aspectos negativos relacionados à cidade percebidos pelos estudiosos mencionados acima também são apontados por alguns estudos citados anteriormente neste capítulo, como, por exemplo, Percas (1958) que assinala a expressão do crescente isolamento dos seres na cidade resultante do progresso industrial na poética de Storni, Nunes (2001) que apontou o espaço urbano na obra de poeta como um ambiente de isolamento, de descomunhão e de tristeza destacando-o, ainda, como espaço que mantém o ser humano distante da natureza e Zoletti (2009) para quem a poesia storniana denuncia angústias e conflitos do ser humano inserido no ambiente urbano moderno.

Meu estudo se insere nessa linha de análise, buscando apontar os valores atribuídos ao espaço urbano no livro *Ocre* que, conforme é exposto nas páginas seguintes, possuem relação com uma visão negativa da cidade. Contudo, esta pesquisa sobre o espaço possui um embasamento teórico que, até então, não havia sido utilizado, a fenomenologia do imaginário, de Gaston Bachelard, tendo como principal referência *A poética do espaço* (1957).

2. O ESPAÇO EM *OCRE* A PARTIR DA FENOMENOLOGIA BACHELARDIANA

As pesquisas e comentários mencionados anteriormente tratam a relação da poeta com o espaço urbano considerando, especificamente, sua vivência na cidade de Buenos Aires, e baseiam-se em sua realidade de mulher escritora que viveu e publicou seus livros em uma cidade em pleno processo de modernização e expansão, na qual habitavam pessoas de diferentes nacionalidades e, conseqüentemente, diferentes culturas, em outras palavras, a relação de Alfonsina Storni com o espaço urbano é abordada a partir da consideração de traços pessoais da vida e do contexto sócio-histórico-cultural no qual a poeta estava inserida.

Em suas observações, Mistral (1978) e Morales (1930) definem Storni como mulher moderna da cidade grande que sente o espaço e incorpora-o em sua escrita. Para esse sentido também aponta o estudo de Salomone (2005) que considera a obra poética de Storni como uma resposta diante de uma modernidade emergente analisada do ponto de vista crítico de um sujeito feminino que destaca sua posição de gênero e, na mesma linha, o estudo de Oliveira (2009) que sinaliza a existência de um sujeito-lírico feminino na obra storniana que experimenta a modernidade e observa a cidade com olhar crítico.

As reflexões de Percas (1958) e de Kirkpatrick (1989) apontam para Buenos Aires como cenário no qual se desenvolvem os conflitos entre o sexo masculino e o feminino e a partir do qual se evidencia a solidão e o isolamento do sujeito urbano. Além disso, a cidade, nesses estudos, é assinalada como espaço que será observado, aspecto assinalado pelos estudos sinalizados no parágrafo anterior, e descrito através de diferentes ângulos, viés pelo qual também se desenvolvem as reflexões de Nunes (2001) que aponta para a poesia de Storni como a descrição da realidade de uma cidade emergente expressando suas contradições que, para a estudiosa, são as contradições da modernidade.

Dos estudos acima mencionados, Salomone (2005), Oliveira (2009) e Nunes (2001) destacam a relação do espaço com a época de produção dos textos, a modernidade, e, sob esse viés, também está o estudo de Zoletti (2009) que assinala a obra de Storni como instauradora de uma voz crítica que denuncia as transformações do espaço – físico e concreto, como a pesquisadora assinala – realizando uma poesia comprometida com o momento histórico-social – a modernidade – a partir do tema urbano.

Em síntese, todas essas contribuições consideram a poeta/sujeito-lírico de seus poemas a partir de seu traço genérico, ou seja, os estudos e comentários são desenvolvidos a partir da relação mulher/espaço, e/ou consideram o espaço específico no qual a sujeito está inserida – com a menção direta à cidade de Buenos Aires – ao qual a sujeito pode observar, descrever e criticar, bem como expressar seus sentimentos em relação ao mesmo – e/ou assinalam as observações feitas pela sujeito em uma época específica – a modernidade.

Este trabalho dissertativo insere-se na linha de reflexões sobre o espaço na poética de Alfonsina Storni, trazendo esse tema para o centro da discussão através de uma abordagem que opta por destacar o espaço sonhado valendo-se, principalmente, das reflexões sobre as imagens do espaço presentes em *A poética do espaço* (1957), de Gaston Bachelard, e também considera os demais estudos do fenomenólogo sobre o imaginário, no quais desenvolveu a teoria da imaginação material – *A psicanálise do fogo* (1938), *A água e os sonhos* (1942), *O ar e os sonhos* (1943), *A terra e os devaneios da vontade* (1948a) e *A terra e os devaneios do repouso* (1948b) – e, assim, deixa os elementos extraliterários em segundo plano, perspectiva que, até então, não havia sido adotada. Assim, a intenção desse estudo é tratar o espaço no qual a imaginação trabalha, espaço que não se refere a uma realidade específica, mas ultrapassa-a e que, por ser ato da imaginação, é capaz de tocar a diferentes leitores, mesmo os que, em alguma medida, são alheios ao processo produção da obra poética e ao contexto sócio-histórico-cultural no qual a poeta estava inserida durante esse processo.

Para o fenomenólogo, as imagens da matéria são sonhadas substancialmente e intimamente afastando as formas, assim, ainda que a forma seja a sedução primeira, existe algo que toca o fundo do ser e que surge antes da contemplação da forma: “Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho” (BACHELARD, 2002 [1942], p. 5). Segundo Bachelard, para que o devaneio tenha constância em uma obra escrita é preciso que ele encontre a matéria que lhe dá substância, é necessário que o poema carregue mais que imagens reais, é necessário deformá-las, pois a imaginação é “a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar imagens” (BACHELARD, 2001 [1943], p. 1).

Segundo Bachelard, essas imagens “deformadas” são dotadas do que chamou de caráter “transubjetivo”, em outras palavras, a adesão da imagem em quem é alheio ao processo de criação, um enraizamento da imagem no leitor, no qual o passado da imagem

elaborada por um poeta é irrelevante, pois, conforme aponta o fenomenólogo a imagem literária não é uma lembrança ou eco do passado, mas é um passado longínquo que ressoa na explosão da imagem. A marca dessa imagem literária é a originalidade, é um sentido novo e um significado outro além daquilo que se vê: “Uma imagem literária é um sentido em estado nascente; a palavra – a velha palavra – recebe aqui um novo significado. Mas isso ainda não basta: a imagem literária deve se enriquecer de um onirismo novo. Significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária.” (BACHELARD, 2001 [1943], p. 257). Assim, para o estudioso, um fenomenólogo não deve procurar os antecedentes da imagem, deve estar atento à imagem em sua novidade, pois “por princípio, a fenomenologia liquida um passado e encara a novidade” (BACHELARD, [1957], 2008, p. 16).

É nesse sentido, portanto, que se desenvolvem as reflexões presentes neste trabalho dissertativo, é encarando a imagem poética em sua novidade, atentando ao significado outro atribuído ao espaço pela poeta. Para tanto, o *corpus* de análise é composto por cinco poemas que integram o livro *Ocre* – “Palabras a un habitante de Marte”, “Versos a la tristeza de Buenos Aires”, “Calma”, “Dolor” e “La Vía Láctea” – divididos em dois subcapítulos: no primeiro, é desenvolvida a reflexão sobre o valor atribuído pela poeta ao espaço urbano e, em seguida, o valor atribuído ao espaço litorâneo e à galáxia. Essas análises, conforme dito, partem do que é postulado por Gaston Bachelard em *A poética do espaço*, estudo no qual o fenomenólogo destaca que o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente, ao qual se mensura ou se pensa geometricamente, “é um espaço vivido”, e cumpre assinalar que esse “viver o espaço” é vivê-lo na novidade da imagem poética, é vivê-lo em sua ressignificação, ou seja, não é somente o espaço real apreendido pela percepção e sim o espaço no qual a imaginação atuou.

2.1. A CIDADE-SEPULCRO E O ENSAIO À PARALISIA DA PAISAGEM

O estudo de Gaston Bachelard sobre o espaço é dividido em dez capítulos, seis o fenomenólogo dedica às reflexões sobre espaços específicos que surgem com certa frequência na literatura tais como a casa, as gavetas, os cofres, os armários, o ninho, a concha, os cantos, destacando-os como espaços com valores de proteção e de intimidade, espaços amados caracterizados por uma força de atração, limitando suas reflexões ao que chamou de topofilia ou o exame dos espaços felizes.

Primeiramente, o estudioso tece reflexões sobre o espaço da casa, assinalando-a como espaço que fornece simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Por esse motivo, seus estudos partem da indagação sobre a possibilidade de isolar uma essência íntima e concreta das imagens da intimidade protegida, isso porque, para Bachelard, todo espaço habitado traz a essência da noção de casa e, além disso, todos os abrigos, os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. A casa, conforme aponta, afasta as contingências, “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (BACHELARD, 1957, [2008], p. 26), é o seu primeiro mundo.

Por isso, acredita que uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse valor de proteção da casa, que antecede o momento que o ser é “jogado no mundo”, quando o ser é “expulso, posto fora de casa, circunstância em que se acumulam a hostilidade dos homens e a hostilidade do universo” (BACHELARD, 1957, [2008], p. 27), seu estudo, portanto, reflete sobre esse espaço que representa a segurança primeira com a qual um indivíduo tem contato.

A casa analisada por Bachelard é vivida em seu valor de proteção, conforme destaca, imaginação pode trabalhar construindo paredes de materiais impalpáveis ou, ao contrário, evidenciar o medo mesmo quando o ser está protegido por grossas paredes: “Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (BACHELARD, [1957], 2008, p. 25), assim, quando se trata da imaginação, portanto, é necessário, por vezes, abandonar a lógica.

Além disso, para o fenomenólogo, a casa habitada é a casa natal, a partir da qual a imagem se dá num misto de imaginação e de memória, assim, além dos valores de proteção, a casa natal possui valores de sonho que, para o estudioso, permanecem quando a casa já não existe mais. Bachelard adverte, entretanto, que habitar oniricamente é mais que habitar pela lembrança e que a casa natal é responsável por colocar em nós fundações que respondem a algo mais profundo que o cuidado de proteção e o calor conservado: “Nosso devaneio deseja sua casa de retiro e a deseja pobre e tranquila, isolada no pequeno vale. Esse devaneio habitante adota tudo o que o real lhe oferece, mas logo adapta a pequena morada real a um sonho arcaico. É a este sonho fundamental que chamamos a casa onírica” (BACHELARD, [1948b], 2003, p.78).

Em suas reflexões sobre a casa-onírica, Bachelard destaca, em termos de verticalidade, que a casa oniricamente completa, a única na qual, se pode viver toda a variedade dos devaneios da intimidade, é aquela que possui sótão, o polo da racionalidade, no qual, o

telhado tem a clara função de abrigo, e porão, o polo da irracionalidade, que é, a princípio, o ser obscuro da casa, onde a racionalização é mais lenta e menos clara. Essa completude, conforme assinala, não é um traço das casas dos grandes centros urbanos, as quais define como “caixas sobrepostas”, assinalando-as também como espaços que não tem poderes cósmicos e, por não estarem mais na natureza, as relações de moradia com o espaço se tornam artificiais.

Para essa problemática da falta de cosmicidade nas casas urbanas, Bachelard apresenta uma resolução utilizando seu próprio exemplo: para encontrar um pouco de paz em meio aos ruídos da cidade de Paris, conta o fenomenólogo, vivia as metáforas do oceano, assim, o barulho dos carros era tomado como o barulho do trovão, seu divã tornava-se um barco nas ondas e um silvo súbito era nada mais que o vento nas velas, acrescentando, ainda, “tudo me confirma, aliás, que a imagem dos ruídos oceânicos da cidade está na ‘natureza das coisas’, que esta é uma imagem verdadeira, que é salutar naturalizar os ruídos para torná-los menos hostis” (BACHELARD, 2008, [1957], p. 46), em suma, a solução era ressignificar esses sons urbanos com base na natureza.

Outra perspectiva sob a qual Bachelard analisa a casa é a da centralidade, conforma aponta, a casa imaginada condensa a intimidade tornando-se, assim, é um verdadeiro refúgio e que “na sua própria casa, na sala familiar, um sonhador de refúgio sonha com sua cabana, com o ninho, com os cantos onde gostaria de se encolher como um animal em sua toca” (BACHELARD, 2008, [1957], p. 47), é por isso que esses valores da casa-onírica também podem ser encontrados em algumas imagens da natureza, pois, de acordo com o fenomenólogo, mesmo na casa clara, a consciência pode recorrer a comparações com os refúgios dos animais para sinalizar o seu bem-estar.

Essas imagens do refúgio animal, em seu estudo, são sintetizadas nas imagens do ninho e da concha, espaços que, segundo o fenomenólogo, têm sua realidade mal refreada pela imaginação e, examinando-as, Bachelard objetiva caracterizá-las como imagens primordiais do ser que gosta de recolher-se ao seu canto. Ao refletir sobre as imagens da concha, por exemplo, assinala que um poeta, a princípio, pode ficar com um déficit de imagens quando fala da concha, pois tem seus devaneios interrompidos pela realidade geométrica das formas, pela rigidez e pela firmeza, assim, para o fenomenólogo, o problema dessas imagens é um misto de observação e imaginação.

Essas considerações tecidas pelo estudioso são uma proposta de fenomenologia da concha habitada, pautadas em algumas dialéticas. A partir da dialética dos verbos entrar e sair,

por exemplo, Bachelard destaca que os seres que saem da concha sugerem devaneios do ser misto: “Não somente é o ser ‘meio carne meio peixe’. É o ser meio morto meio vivo e, nos grandes excessos, metade pedra metade homem. Trata-se do contrário do devaneio petrificante. O homem nasce da pedra” (BACHELARD, [1957], 2008, p. 120-121). Nas páginas seguintes retomo o devaneio petrificante, por ora, detenho-me no sentido claro de proteção da concha; por sua realidade geométrica tão evidente, Bachelard assinala que a natureza obtém depressa a segurança da vida fechada, porém, aponta também que, para o sonhador, “a concha no próprio tecido de sua matéria, é viva” (BACHELARD, [1957], 2008, p. 126), alguns devaneios, então, se dão a partir das características formais da concha.

O devaneio da concha habitada, segundo Bachelard, pode surgir numa imagem sutil, como quando fala sobre o isolamento do ser curvado sobre si mesmo, ou, ainda, adquire força pela similitude de todos os espaços de repouso, pois, “todas as concavidades acolhedoras são conchas tranquilas” (BACHELARD, [1957], 2008, p. 134), ou seja, o sonhador da concha pode viver a proteção desse espaço tanto em sua materialidade tão evidente quanto em suas sutis semelhanças com outros espaços. Para ilustrar o devaneio de proteção da concha, Bachelard recorre, dentre outras, algumas imagens da obra *Recepte véritable*, de Bernard Palissy, que, para o fenomenólogo, poderia ter sua imaginação material classificada entre os terrestres, mais especificamente um terrestre que busca a terra dura, que precisa ser endurecida pelo fogo, podendo encontrar também um devir de dureza natural pela ação do sal, devir manifestado pelas conchas, conforme aponta.

Com o intuito de proteger-se dos perigos da guerra, Palissy pensa em desenhar a planta de uma cidade fortificada e, para tanto, busca inspiração na natureza. Por meses, segundo Bachelard, Palissy dedicou-se à observação das conchas, acreditando que a partir desse material poderia encontrar alguma inspiração para seu trabalho, uma de suas observações referia-se à formação espiralada, sobre a qual pensa que, mais que somente a beleza, constitui um mecanismo de defesa, permitindo ao animal “uma retirada” em círculos e, dessa forma, um ataque em linha reta vindo do predador não seria eficaz; além disso, Palissy recebeu, enquanto pensava sobre a planta da cidade, duas conchas trazidas da Guiné, o que, por fim, levou-o a tomá-las como exemplo de fortaleza, Bachelard discorre sobre a forma da cidade desenhada por Palissy:

No centro da cidade fortificada, haverá uma praça quadrada que será a residência do governador. A partir dessa praça começa uma rua única que fará quatro vezes a volta da praça, a princípio em dois circuitos que seguem a forma do quadrado, depois em dois outros de forma octogonal. Nessa rua, quatro vezes enrolada, todas as portas e

janelas dão para o interior da fortaleza, de modo que os fundos das casas formam uma muralha contínua. A última muralha das casas acompanha os muros da cidade, que forma assim um gigantesco caracol. (BACHELARD, [1957], 2008, p. 138)

Para o fenomenólogo, o caracol-fortaleza de Palissy é mais que produto de uma imaginação que raciocina, é mais que uma metáfora para uma defesa militar, é uma imagem que viveu no espírito do construtor. Em outro projeto de Palissy, dessa vez de paisagismo de jardins, a ideia para a construção de um gabinete traz a marca da concha, um gabinete abobadado, com o exterior feito de rochas sem polimento nem cinzelamento, mas no qual o interior é revestido por diversas camadas de esmalte deverão ser fundidas na alvenaria com uma grande fogueira o que resultará em um interior polido como uma concha. Segundo Bachelard, Palissy expressa a função de habitar através da concha que proporciona o devaneio de uma intimidade física, “o homem quer aqui habitar uma concha. Quer que a parede que protege o seu ser seja inteiriça, polida, fechada como se sua carne sensível devesse tocar as paredes de sua casa” (BACHELARD, [1957], 2008, p. 140). Nesses dois exemplos retirados da obra de Bernard Palissy é possível perceber o trabalho da imaginação sobre a realidade formal da concha, com a cidade espiralada, na qual nota-se a proteção intencional inspirada no formato de algumas conchas, e, mais sutilmente, o gabinete que possui um interior que se assemelha ao da concha por sua textura.

Durante a leitura da obra *Ocre*, de Alfonsina Storni, percebi que a poeta utiliza a imagem de um espaço que apresenta uma realidade difícil de desconsiderar, o sepulcro, sobre o qual penso que, tal como ocorre com a concha, há um misto de observação e imaginação. Em “Palabras a un habitante de Marte” e “Versos a la tristeza de Buenos Aires” percebe-se a associação dos espaços do sepulcro e da cidade, no primeiro soneto, valendo-se da similitude geométrica e material do sepulcro e da cidade para sinalizar o espaço urbano como hostil, devido à própria ação dos habitantes da urbe, devido a esse caráter hostil também torna-se triste, sendo que a hostilidade é um traço inerente do espaço fúnebre visto que é a concretização do fim da vida e, devido a isso, não há como ser um espaço feliz, já no segundo soneto, mais sutilmente, a construção da imagem da cidade-sepulcro se dá ao longo do texto, na reiteração do sentimento de tristeza apontado desde o título advindo da cidade, na sinalização o aspecto sem vida da urbe percebido pelo acesso da coloração acinzentada e pela tonalidade escura, dando ao espaço urbano uma atmosfera sem vida que é absorvida pela sujeito que acaba ocasionando a perda de sua própria vitalidade e, além disso, a geometria reta permite associação com o sepulcro tanto pela forma em si quanto pela rigidez, imagem que é arrematada pela sujeito-lírico quando confessa seu sentimento de morte em vida enquanto

transitava pela cidade, sua própria vivência nesse local corroborou para que seu olhar sobre esse espaço fosse negativo, ao viver na cidade sente-se desvigorada, sem vida.

Além dessa perspectiva da cidade, é também por sua experiência urbana que sua percepção do mundo é negativizada e, com isso, a sujeito passa a ver não apenas a cidade como um espaço sem vida, como também passa a sentir que o restante do mundo está morto refletindo aquilo que há em sua interioridade. Apesar do traço de forte evidencia material, traço em comum com as imagens da concha, as imagens que formam parte de meu *corpus* de análise seguem uma valorização oposta, Bachelard buscou apontar em seus estudos, suas reflexões limitam-se às imagens dos espaços de proteção, dos espaços felizes, imagens que antecedem a experiência do ser no mundo, o devaneio da concha habitada, por exemplo, é assinalado como contrário ao devaneio petrificante, pois ali o ser é só bem-estar, a imagem da concha é convidativa, nela o ser quer repousar, enquanto que ao petrificar a paisagem o sonhador não é acolhido pelo espaço. Essa petrificação, que não é necessariamente um “tornar pedra”, podendo ser vista também como uma imobilização da paisagem, é percebida tanto em “Versos a la tristeza de Buenos Aires” quanto em “Calma”, o terceiro e último poema sobre o espaço urbano que será analisado neste trabalho, nos quais a mobilidade aparece contida como se já não houvesse mais vida no mundo.

Com isso, portanto, é necessário recorrer a outro estudo de Gaston Bachelard, *A terra e os devaneios da vontade* (1948a), no qual o fenomenólogo propõe um exame das imagens da matéria terrestre, sobre a qual assinala uma forma tão evidente e real que é difícil ver claramente como ocorre o devaneio relativo à intimidade dessa matéria, além disso, ao contrário dos outros elementos, a primeira característica da matéria terrestre é uma resistência, apresentando sempre uma hostilidade. Ao refletir sobre o devaneio petrificante, Bachelard aponta que a imaginação às vezes forma imagens das quais o sonhador não deseja participar, imagens que o fazem viver sempre em um universo paralisado, como se não quisesse participar da vida; tais imagens, conforme aponta, endurecem as paisagens, negam a vegetação, acentuam a hostilidade da matéria terrestre através de metáforas violentas. Para exemplificar tal devaneio, o fenomenólogo analisa algumas imagens recorridas da obra de Joris Karl-Huysmans.

Bachelard analisa o quinto capítulo do romance *En rade* (1887) no qual, segundo o estudioso, a viagem pela lua é contada por um terrestre que não gosta da terra, assim, a terra, a pedra e o metal servem para expressar suas repugnâncias. O fenomenólogo reúne alguns trechos do capítulo com intuito de condensar todas as formas de petrificação, a começar pela

própria definição do solo lunar como um deserto de gesso seco, essa simples menção à matéria, assinala, petrifica a luz do céu, uma luz que é tolhida de seu movimento e, em meio essa luz, há um monte que traz todos os signos terrestres e duros, como a aspereza, por exemplo, já em outro ponto, o solo lunar é lama endurecida de alvaiade e cré no qual crescem samambaias cristalizadas e a água é plana e sólida; já a zona vulcânica aparece deformada por etnas de sal que cortam o basalto do céu gerando uma impressão de morte que, para Bachelard, é acentuada pelo silêncio, aliás, para o estudioso, essa contenção dos movimentos, essa imobilidade é o próprio instante da morte que não passa, perpetuando o seu pavor, e que não traz o repouso.

O fenomenólogo também observa que até mesmo as plantas na obra de Huysmans são mineralizadas, “as plantas, atingidas pela anorexia de que sofre todo o mundo vivo, não querem, em Huysmans, aceitar a seiva. Não querem aceitar a flexão. Suas substâncias e seus movimentos devem endurecer e parar” (BACHELARD, [1948a], 2008, p. 173), para o fenomenólogo, através da petrificação dos frutos e da metalização das plantas percebe-se uma imaginação terrestre que recusa os bens da terra; como exemplo, toma a imagem do palácio que surge da terra, presente no início de *En rade*. Ao redor das colunas do palácio, há um vinhedo com canutilhos de aço, galhos com cascas de bronze, folhas de diferentes verdes, da esmeralda, do peridoto, da água-marinha, do zircão, do berilo, as uvas eram de ametistas e de rubis, cachos de granadas e de amaldinas, as uvas brancas eram crisóprasos, olivinas e quartzos.

É nesse sentido que a contenção da mobilidade é lida em “Versos a la tristeza de Buenos Aires” e em “Calma”, como um ensaio à paralisia que reduz qualquer traço de vitalidade tanto da sujeito quanto do espaço e, além disso, no segundo soneto, como um efeito exercido sobre a sujeito que, imbuída nessa atmosfera sem vida da urbe, sente que já não há mais vida no mundo e, dessa forma, sente a raiz das plantas petrificar, ou melhor, mineralizar, substituindo a dureza natural, sinônimo de vigor por uma dureza metálica e fria o que, tal como Bachelard aponta na vinha petrificada de Huysmans, assinala uma recusa aos bens da terra por endurecer a vegetação, o mundo inteiro, aos olhos da sujeito, se desvitaliza, após a experiência urbana.

Essa perspectiva negativa do espaço, adquirida na vivência da cidade que desvitaliza a sujeito e a faz negativizar sua percepção do restante do mundo, não é a única expressão sobre o espaço que é possível notar em *Ocre*. A seguir, aponto como essa sujeito que vive na urbe nutre um desejo por espaços com a marca da amplitude, da imensidão, espaços esses que,

apesar de sua vontade, não podem ser frequentados, lugares nos quais se percebe o conforto desejado, mas que, por serem inalcançáveis, também geram sentimentos negativos.

2.2. OS ESPAÇOS COM A MARCA DA AMPLITUDE: UMA SOLUÇÃO

No início deste capítulo, ao falar sobre os espaços imaginados, salientei que, às vezes, para compreender a imagem poética é necessário abandonar a lógica. Além de refletir acerca dos espaços da intimidade, Bachelard propõe algumas reflexões acerca da dialética do grande e do pequeno – através de dois capítulos: um sobre a miniatura e outro sobre a imensidão – e sobre a dialética do interior e do exterior e também sobre a fenomenologia do redondo. De acordo com o fenomenólogo, a imaginação é capaz de sensibilizar os limites do abrigo e isso, dentre outros aspectos, assinala que estar protegido não é o mesmo que estar no interior de algum ambiente e que o conforto e o repouso podem ser encontrados, inclusive, em espaços abertos.

Ao analisar as imagens da imensidão, por exemplo, o fenomenólogo destaca a grandeza como uma categoria filosófica do devaneio, isso porque, para o estudioso, a imaginação é em si um ato aumentativo e, assim, parece que “por uma inclinação inerente, ele [o devaneio] contempla a grandeza” (BACHELARD, [1957], 2008, p. 189) e, com isso, determina um estado de alma que coloca o sonhador fora do mundo próximo e diante de um mundo que traz o signo do infinito. Para Bachelard, a imensidão está em nós, ligada a uma expansão de ser que é refreada pela vida, detida pela prudência, mas que retorna na solidão, e com a sua meditação não somos lançados no mundo, pois o abrimos, superando o mundo tal como ele é.

Para Bachelard, as palavras convocadas para a grandeza por um poeta são a chave tanto do universo do Cosmos quanto das profundezas da alma humana. É nesse sentido que reflete acerca da palavra “vasto” na obra de Charles Baudelaire, pois essa palavra, em sua leitura, é a que marca mais naturalmente a infinidade do espaço íntimo na obra baudelairiana e, embora às vezes apareça em seu significado objetivo, também constitui uma adesão à amplidão feliz, evoca calma, paz, serenidade.

Além dessas reflexões, o fenomenólogo assinala outros exemplos na obra do escritor francês nos quais é possível perceber a intimidade da imensidão. Primeiramente, aponta para um devaneio no qual há um tipo de dilatação progressiva “até o ponto supremo em que a imensidão nascida intimamente num sentimento de êxtase dissolve e absorve, de certa forma,

o mundo sensível” (BACHELARD, [1957], 2008, p. 199), o exemplo é retirado de *L’art romantique* e refere-se ao programa do concerto em que é apresentada a abertura de *Lohengrin*, de Richard Wagner, com trechos destacados por Baudelaire:

Desde os primeiros compassos, a alma do devoto solitário que espera o vaso sagrado *mergulha nos espaços infinitos*. Ele vê formar-se pouco a pouco uma aparição estranha que toma um corpo, uma figura. Essa aparição se torna cada vez mais precisa, e o *bando miraculoso dos anjos*, trazendo entre eles a taça sagrada, passa diante dele. O santo cortejo aproxima-se, o coração do eleito de Deus exalta-se pouco a pouco; alarga-se, dilata-se; inefáveis aspirações despertam dentro dele; *ele cede à bem-aventurança crescente* e, encontrando-se sempre próximo da luminosa aparição, quando finalmente o próprio Santo Graal aparece no meio do cortejo sagrado, *ele se abisma numa adoração extática, como se o mundo inteiro houvesse desaparecido repentinamente*. (BAUDELAIRE, 1885, p. 212. Apud. BACHELARD, [1957], 2008, p. 199)

Para o fenomenólogo, os trechos destacados fazem-nos sentir essa dilatação progressiva do sentimento de êxtase iniciado no âmago do sujeito e que acaba tomando-o inteiramente até não existir mais nada além disso. Da mesma obra, Bachelard destaca um texto sobre Franz Liszt no qual, para o fenomenólogo, a grandeza progride:

Uma dessas impressões felizes que quase todos os homens imaginativos sentiram, pelo sonho, durante o sono. Eu me sentia liberto *dos vínculos da gravidade* e reencontrava pela lembrança a extraordinária *volúpia* que circula nos *lugares altos*. De modo que eu me pintava involuntariamente o estado delicioso de um homem tomado por um grande devaneio, numa solidão absoluta, mas uma solidão com um *imenso horizonte* e uma *larga luz difusa*; a *imensidão* sem outro cenário além dela própria. (BAUDELAIRE, 1885, p. 213. Apud. BACHELARD, [1957], 2008, p. 200)

Essa imensidão por ela própria é, para Bachelard, a fórmula que deve ser colocada no centro das reflexões fenomenológicas, pois esse devaneio do poeta francês não se formou a partir de uma contemplação do mundo perceptível aos olhos, é uma intimidade que quanto mais aprofundada maior é a expansão. Segundo o fenomenólogo, Baudelaire abandona os cenários do mundo para viver a imensidão porque para o poeta o homem é um ser vasto e “quando vive realmente a palavra imenso, o sonhador se vê libertado de suas preocupações, de seus pensamentos, libertado de seus sonhos. Já não está enclausurado em seu peso. Já não é prisioneiro de seu próprio ser” (BACHELARD, [1957], 2008, p. 200)

Além do espaço urbano, que é visto negativamente pela sujeito, também é possível perceber, em *Ocre*, o desejo por espaços marcados pela amplitude. No poema “Dolor”, tal como na obra de Charles Baudelaire, a ânsia pela imensidão surge como forma de libertação. Ao imaginar-se em uma paisagem que se prolonga, a sujeito demonstra o desejo de agir de

maneira indiferente em relação aos acontecimentos que poderiam ocorrer nesse espaço através da idealização de uma nova forma de ser. Essa nova sujeito não expressaria reações ou sentimentos, perderia seu olhar na contemplação do mar para desligar-se do mundo e, dessa forma, poderia ser a própria imensidão, a imensidão é desejada como uma forma de desprendimento do mundo.

Em outro poema, “La Vía Láctea”, percebi duas imagens nas quais o imenso se apresenta através do pequeno: uma miniatura, ou melhor, uma miniatura do som é imensa e reveladora da solidão e a minúscula parte da galáxia, uma gota, que é capaz de amenizar todas as angústias. Na primeira, a sujeito-lírico sente o mundo tão solitário que, ao caminhar pela esfera terrestre, ouve seus passos retumbarem, assim, ao falar da solidão do mundo, revela sua própria solidão que advém de sua relação com o mundo no qual está inserida. Na segunda, a sujeito vê na Via Láctea, que é comparada a uma imensa flor, uma forma de amenizar as angústias de sua vivência no mundo através da benção que seria uma gota, parte mínima desse espaço ao qual valoriza positivamente.

Segundo Bachelard, para compreender a miniatura é necessário transpor o limiar do absurdo, isso porque nas imagens miniaturizadas os valores se condensam e se enriquecem, assim, não basta pensar no grande e no pequeno, é preciso ultrapassar a lógica e viver o que há de grande no pequeno, é preciso libertar-se das obrigações das dimensões. Conforme aponta, para encontrar essa grandeza, é necessário ter atenção ao detalhe e dominá-lo porque ele pode ser a abertura para um novo mundo no qual a miniatura é morada da grandeza, para Bachelard, mesmo que se fale de espaço, um espaço pequeno como o da miniatura, a imagem muda de grandeza e não se deixa medir.

Como exemplo, Bachelard utiliza um texto de Cyrano de Begerac no qual a semente é o centro de calor de uma maçã que é um pequeno universo, é essa semente que espalha o calor em todo o entorno, como um pequeno sol. Para Bachelard, o calor condensado é o que faz a imagem ser vivida, porque a imaginação sente-se reconfortada pelo bem-estar que emana da semente, conforme aponta, ela “é a produtora do calor vital” (BACHELARD, [1957], 2008, p. 160). O fruto, conforme assinala, não é o valor, a semente é. Segundo o fenomenólogo, nessa imagem da semente-sol, se poderia ver apenas uma inversão total, mas a imaginação segue o caminho inverso a essa observação e, ao se interessar por uma imagem, lhe aumenta o valor. Assim, para o estudioso, quando Cyrano a imaginou era convicto de que a semente era um centro de vida e de calor, ou seja, um valor.

É nesse sentido que penso sobre “La Vía Láctea”. Nesse soneto, percebe-se que todo o poder tranquilizador da galáxia, que é atenuante do sentimento negativo advindo de estar num mundo hostil e triste, é condensado em uma gota à qual a sujeito suplica como forma de amenizar sua angústia em relação ao mundo no qual habita, essa partícula minúscula, então, poderia transmitir todo o bem-estar almejado da galáxia. Por outro lado, através do minúsculo, nesse soneto, se percebe a expressão da solidão da sujeito no mundo, devido a sua incapacidade de perceber algo positivo nesse ambiente, a sua desconexão com o ritmo da vida, para a sujeito, seus passos retumbam na esfera terrestre, o som ínfimo de um passo, normalmente quase inaudível, adquire uma proporção gigantesca e, através dessa miniatura do som, revelando o vazio do próprio mundo da sujeito.

Para Bachelard, no que se refere à miniatura contada, encontra-se o princípio da imagem primordial na própria pequenez que facilita todas as façanhas, como no caso do conto do Pequeno Polegar, uma miniatura submetida à dialética do maravilhoso e da brincadeira. Mas a pequenez, alerta o fenomenólogo, não pode ser ridicularizada, para participar realmente do conto é necessário aceitar o seu convite para “resvalar” entre as dificuldades, é necessário acompanhar o dinamismo da miniatura.

Para exemplificar esse aspecto da miniatura, o fenomenólogo utiliza os contos nos quais o Polegar domina a força do cavalo ao falar em sua orelha. Assim, se o minúsculo abriga a grandeza, ao acompanhar o dinamismo dessa imagem, vemos que o minúsculo surge com a força primitiva para comandar o grande: “ao acompanharmos o conto, somos convidados a descer abaixo do limiar de audição, a ouvir com a nossa imaginação. O Polegar instalou-se na orelha do cavalo para falar baixo, ou seja, para comandar com força, com uma voz que ninguém ouve a não ser aquele que deve ‘escutar’” (BACHELARD, [1957], 2008, p. 173). Nesse caso, então é o ínfimo que detém o poder, ele é o centro de decisão, é ao ínfimo que o grande obedece.

Segundo o estudioso, nesse exemplo, as representações visuais da miniatura se desdobram e formam as miniaturas sonoras; para ouvi-las, conforme aponta, é preciso estar atento a um além do sensível ao qual o poeta nos conduz. Um aspecto que Bachelard destaca acerca dessas miniaturas é o fato de que elas não são decorrentes de alucinações do poeta criador, segundo o fenomenólogo essa associação é habitual; conforme aponta, só é possível analisar fenomenologicamente imagens transmissíveis, assim, mesmo que o criador, no momento da escrita, esteja em estado de alucinação, isso não explicaria a ação da imagem sobre o leitor não-alucinado.

Para exemplificar isso, utiliza a narrativa “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe; segundo o fenomenólogo, é possível afirmar que Poe escreveu esse conto enquanto sofria de alucinações auditivas, mas, de acordo com Bachelard, sofrer é diferente de criar e, no conto, as imagens estão bem associadas conseguindo conduzir o leitor ao devaneio e, assim, se tem uma imensa miniatura sonora na qual todo o cosmos criado pelo escritor fala baixo; diante disso, assinala o estudioso, um fenomenólogo atento deve assinalar os ruídos que ultrapassam a ordem do sensível orgânica e objetivamente.

Para Bachelard, na atmosfera criada por Poe, de sombras, silêncios, e objetos que, na noite, irradiam trevas, o poeta conduz o leitor a uma situação-limite na qual o menor ruído pode significar uma catástrofe e tememos ultrapassar esse limite que é uma linha entre a insânia e a razão, entre os vivos e uma morta. Conforme aponta, existe uma tensão pré-auditiva que faz o leitor ficar atento ao menor indício e, nesse limite, tudo é indício antes de ser fenômeno; sinais que começam e recomeçam mantendo a tensão sempre alta.

Seguindo essas reflexões, no capítulo seguinte, desenvolvo as análises para determinar os valores do espaço urbano e, posteriormente, considerando as reflexões desenvolvidas sobre a cidade, determinar os valores dos espaços com a marca da imensidão.

3. UMA LEITURA DAS IMAGENS DO ESPAÇO EM *OCRE*

O primeiro movimento de análise desta pesquisa das imagens da cidade é apontar, através de uma leitura fenomenológica, os valores atribuídos ao espaço urbano em *Ocre*, para tanto selecionei três poemas, “Palabras a un habitante de Marte”, “Versos a la tristeza de Buenos Aires” e “Calma”. Para tanto, parto das contribuições de Gaston Bachelard sobre os espaços imaginado, assinaladas anteriormente, contudo, os estudos do fenomenólogo, como o próprio estudioso destaca, são bem delimitados, com enfoque em refletir acerca dos espaços amados, dos espaços de proteção o que, conforme aponta, é indispensável para a compreensão da relação do sujeito com o mundo quando o mesmo é “posto para fora de casa”. Contudo, esta análise enfoca, justamente, no ser jogado no mundo, posto que, conforme assinala Salomone (2005), é a partir do livro *Ocre* que o cenário urbano passa a ser determinante na poesia de Storni, pois há um deslocamento da sujeito-lírica do espaço privado para o espaço público, possibilitando suas observações e críticas em relação à urbe.

Em seu estudo, quando se refere ao ser fora da casa, o fenomenólogo antecipa o valor que, de forma geral, é atribuído aos espaços nos quais o ser sente-se desprotegido, o valor de espaço hostil, pois, conforme assinala, é fora da proteção da casa que o sujeito está exposto ao mundo e às pessoas. De acordo com Fontenla (1980), a partir de *Ocre*, livro sobre o qual assinala que a melancolia como traço que se sobressai às temáticas específicas de cada poema, surge uma visão cética e pessimista na poética de Storni. Delgado (2001), a respeito desse mesmo livro, aponta que a asfíxia da cidade é evidenciada e, além disso, que a palavra oscila entre a hostilidade do meio em relação à poeta e a hostilidade da poeta em relação ao meio, dessa forma, um dos valores encontrados na análise das imagens da cidade neste capítulo é a hostilidade. Além desse, é perceptível a atribuição de outro valor ao espaço urbano, o de espaço desvitalizador; conforme exponho, a vivência na cidade acarreta, na sujeito, a sensação de morte e, além disso, afeta o seu olhar sobre os demais elementos do mundo como, por exemplo, os naturais, passando a vê-los como igualmente desvitalizados, tal como percebe a cidade.

Posteriormente, sigo para a análise de mais dois poemas, “Dolor” e “La Vía Láctea”, nos quais se percebe um desejo por espaços com a marca da amplitude, uma ânsia pelo céu e

pelo espaço litorâneo. Os objetivos dessas análises são definir os valores atribuídos a esses espaços. Ao refletir acerca da imensidão, Bachelard (1957) a assinala, entre diferentes aspectos, como uma forma de libertar-se do mundo, de si mesmo, como uma forma de o sonhador esquecer suas preocupações. Essa libertação, entretanto, conforme exponho ao analisar o poema “Dolor”, se mostra impossível, embora a sujeito veja na imensidão uma forma de desprender-se do mundo ao qual percebe negativamente. Ainda assim, seguindo outro aspecto da grandeza assinalado pelo fenomenólogo, analiso, no soneto “La Via Láctea”, como a imensidão se mostra na forma de algo desejável que através de uma parte mínima, que condensa todo o seu poder, é capaz de atenuar todas as angústias da sujeito, resultantes de sua vivência no mundo. Essas duas perspectivas do imenso, conforme exponho, confluem em seu valor reconfortante, tanto no primeiro poema, através da possibilidade de abandono do mundo percebido negativamente, quanto no segundo como atenuante das angústias causadas por esse mundo.

3.1. A CIDADE INÓSPITA E DESVITALIZADORA

Durante a leitura de *Ocre*, percebi que em dois sonetos a poeta faz a aproximação dos espaços da cidade e do sepulcro, formando a imagem da cidade-sepulcro. Nessa imagem, encontrada nos poemas “Palabras a un habitante de Marte” e “Versos a la tristeza de Buenos Aires”, ocorre um processo semelhante ao apontado por Bachelard (1957) em seu exame das imagens do ninho e da concha: uma mescla de observação e imaginação. De acordo com Bachelard, a realidade geométrica, a rigidez e a firmeza da concha interrompem os devaneios e acredito que, tal como ocorre com a concha, os espaços que abrigam o corpo após a morte, como o sepulcro, possuem uma realidade geométrica difícil de ignorar devido à retidão de suas formas, à rigidez e à frieza de seu material, a pedra, e à funcionalidade, guardar um corpo sem vida.

Nesta seção, portanto, busco, em um movimento inicial, assinalar os valores atribuídos ao espaço da cidade, resultantes das distintas formas de associação do espaço urbano com o sepulcro, sendo assim, nas reflexões que desenvolvo a seguir, não deixarei de integrar a realidade funcional, geométrica e material desse espaço que se apresenta de forma tão intensa, porém, com a intenção de ultrapassar a observação primária da forma e da função para participar do devaneio da poeta no que se refere à imagem da cidade-sepulcro.

Traçados parte dos objetivos específicos desse subcapítulo, parto, primeiramente, da análise do soneto “Palabras a un habitante de Marte” (STORNI, 1925, p. 87-88), no qual é possível perceber a associação dos dois termos, cidade e sepulcro, que, nesse caso, se relacionam por um processo comparativo, a aproximação se dá por aquilo que há de comum em ambos os espaços, a coloração semelhante, a forma semelhante, traços que permitem sua associação e, com a finalidade de destacar o caráter desvitalizado e hostil do espaço urbano, a sujeito do poema trata de associá-lo ao sepulcro, o espaço no qual a vida acaba. Nesse soneto, o olhar da sujeito-lírico volta-se, metaforicamente, para as alturas, em busca de uma nova raça que seja diferente da raça humana e que não tenha os mesmos hábitos destruidores que os habitantes do planeta Terra; nessa busca, a sujeito-lírico dirige-se a um possível habitante do planeta Marte para questioná-lo sobre seus traços físicos e psicológicos, sobre seu mundo e sobre seus hábitos, tendo como base sua própria vivência na Terra.

Nas duas estrofes iniciais, a sujeito-lírico dispõe muitas dúvidas dirigidas a um possível habitante do planeta Marte. A dúvida inicial, na primeira estrofe, é sobre a existência do extraterrestre, “¿Será verdad que existes sobre el rojo planeta”, e, em seguida, sobre a possibilidade de semelhança entre alguns de seus traços físicos e psicológicos e os do marciano. Todas essas características citadas compõem sua própria personalidade, visto que se coloca como base para a comparação através da expressão “como yo”, e são positivamente humanizadoras, em outras palavras, características que confeririam a esse ser extraterrestre um caráter humano tanto ao que se refere ao físico, com a menção a partes do corpo humano, quanto ao que refere ao psicológico com as funções atribuídas a essas partes, funções que denotam sensibilidade.

Na primeira estrofe desse soneto, as mãos da sujeito-lírico são definidas como finas, mãos delicadas que são marcadas por sua preensibilidade, assim, o gesto marcado não é o simples toque, é a capacidade de segurar, de reter entre as mãos, de manter algo ou alguém próximo; a boca, mais que a sua capacidade de ingerir alimento ou comunicar-se com os demais seres, é marcada por sua capacidade de transmitir um estado de alegria, é uma boca para rir. Além disso, é perceptível também a sensibilidade da sujeito-lírico quando admite ter um coração de poeta, o que pode ser entendido como a capacidade criadora da qual é dotada, que vem de seu âmago, e uma alma que pode ser afetada porque é administrada por seus “nervios sutiles”, ou seja, seu estado emocional é frágil, podendo ser facilmente afetada.

Em seguida, a segunda estrofe é introduzida pela a conjunção adversativa “Pero” que não exerce a função de contrapor algo que havia sido dito anteriormente, mas parece ser

utilizada para chamar a atenção do ser marciano para o que será dito a seguir, embora o uso do termo “acaso” confira um tom desprezioso à maneira como a sujeito-lírico introduz os próximos questionamentos que se voltarão ao planeta Marte: “Pero en tu mundo, acaso, ¿se yerguen las ciudades/Como sepulcros tristes?¿Las asoló la espada?”. Dirigindo-se ao marciano, questiona sobre as cidades de Marte, questionamentos nos quais está subentendida a visão negativa que tem do espaço que habita, pois, ainda que a sujeito não se refira diretamente às cidades terrestres, na primeira estrofe, utilizou-se como base para o questionamento sobre a semelhança física e psicológica com o marciano, portanto, da mesma forma, o espaço que utiliza como base para o questionamento sobre as cidades marcianas considera sua própria experiência nas cidades terrestres, logo, sua dúvida é se em Marte, como na Terra, as cidades se erguem como sepulcros tristes.

O termo comparativo “como” é utilizado para associar os espaços da cidade e do sepulcro, ao compará-los a sujeito-lírico considera o que ambos os espaços possuem em comum, a matéria da qual são feitos e a similaridade das formas, para dar forma à sua visão negativa da cidade tratando de sinalizá-la, através da comparação com um espaço visualmente parecido, como um espaço desvitalizado, pois no sepulcro não há mais vida. Nesse contexto, o adjetivo “tristes” intensifica a negatividade do espaço, pois o próprio sepulcro já é um espaço de tristeza dada sua função e, além disso, esse termo também forma um contraponto à alegria, que poderia ser expressa pela boca da sujeito visto que essa é a funcionalidade atribuída, o que permite ler a cidade como um obstáculo para expressar esse sentimento, pois a sujeito sente a tristeza no espaço e dessa forma ainda que, em sua percepção, a sua boca tenha como funcionalidade expressar alegria, talvez não consiga fazê-lo devido ao espaço no qual está inserida e visão negativa que tem do mesmo.

Logo em seguida, outra pergunta surge acrescentando um traço de hostilidade à cidade triste e sem vida, “¿Las asoló la espada?”, a cidade é caracterizada como espaço hostil devido à ação negativa, destruidora, dos seres que nela habitam, que manejam a espada, logo, é possível dizer que a sujeito-lírico, marcada por seu caráter humano em termos de sensibilidade e capacidade criadora, está inserida em um mundo no qual não se encaixa, pois não tem os mesmos hábitos destruidores que os demais habitantes do planeta Terra, com isso, evidencia-se o contraste entre a visão que a sujeito tem de si mesma e a visão que tem dos demais terrestres através da oposição entre sensibilidade/criação referentes a ela mesma e violência/destruição referentes aos outros habitantes da Terra.

Ainda na segunda estrofe, os questionamentos continuam, dessa vez as perguntas direcionadas ao ser extraterrestre são se, em Marte, tudo já foi dito, assim como na Terra, esse não ter o que dizer, pois já não há algo novo a ser dito, torna o hábito de criação da sujeito-lírico inútil, e a próxima pergunta é se esse planeta seria “otra copa vaciada”, deixando ainda mais evidente a visão negativa que tem sobre o seu próprio planeta, pois, a partir disso, é possível entender que o mundo no qual habita já é vazio, aliás, foi esvaziado, um esvaziamento que se refere à perda de uma essência que, nesse caso, é uma essência humana. Dessa forma, é possível dizer que o planeta Terra não participa da “Vasta Armonía” apontada pela sujeito-lírico, entendida como uma referência à composição do universo, visto que não adiciona algo harmonioso a essa composição, pois, desde os primeiros questionamentos, a sujeito deixa evidente a sua visão crítica do planeta Terra, apontando-o como um espaço sem vida, triste e hostil.

Na possibilidade de semelhança desse marciano com um habitante terrestre, que, em sua visão é violento e destruidor, na terceira estrofe, a sujeito-lírico é enfática ao perguntar “qué podría importarme/Que tu señal de vida bajara a visitarme?”, algo que não se trata propriamente de um questionamento, mas de uma afirmação de sua falta de interesse em conhecer seres semelhantes aos terrestres e, logo em seguida, destaca que busca algo novo, diferente do que pode encontrar em seu próprio planeta, busca uma estirpe nova, talvez uma com a qual se identifique, posto que não se encaixa em sua ideia de o que é um terrestre, ao contrário, sinaliza ser o oposto disso e, assim, coloca-se como uma estranha em seu próprio planeta, pois, embora também seja uma terrestre, sente-se diferente dos demais habitantes da Terra.

A definição dessa estirpe nova é dada na estrofe que encerra o soneto: são criaturas de corpos bonitos, essa beleza pode estar associada às funções que a sujeito atribui a partes de seu próprio corpo e à sua sensibilidade, características que podem ser desejadas nesses outros seres, e conhecedoras do segredo celeste da felicidade alcançada, felicidade que a própria sujeito não tem dada a visão negativa do próprio planeta e dos seres que nele habitam. Em seguida, volta a questionar sobre o mundo dessa criatura extraterrestre, indicando, através da conjunção adversativa “mas”, que na possibilidade de Marte, ser diferente do que busca, na possibilidade de se repetir o que ocorre na Terra, pede para que essa “triste criatura” à qual se dirige ao longo de todo o soneto, se cale, e nesse imperativo se evidencia que em sua visão, seu próprio planeta é motivo de tristeza, ao adjetivar o marciano como “triste” no caso de seu

mundo ser igual ao planeta Terra coloca em evidência sua própria tristeza em relação ao planeta que habita.

Nesse soneto, através de seu olhar crítico, a sujeito expressa a forma negativa como vê a cidade, como um espaço desvitalizado e triste, e, principalmente, os seres terrestres que, em sua visão, são seres desprovidos de humanidade que atuam de forma violenta, evidenciando, inclusive, sua desesperança em relação aos habitantes terrestres porque a sujeito opta por “buscar” outros seres, em outro planeta, na tentativa de encontrar algo diferente do que encontra na Terra.

Conforme assinalado anteriormente, Bachelard aponta na obra de Bernard Palissy a imaginação que trabalha a realidade material da concha, ora de forma mais sutil, na qual é quase imperceptível sua marca, ora de forma intencional como é o caso do caracol-fortaleza; em “Palabras a un habitante de Marte”, através de um ato comparativo que se vale da similitude das formas da cidade e do sepulcro, aproveitando-se também da tristeza inerente ao próprio espaço fúnebre devido à sua função de guardar um corpo que já não tem mais vida, esses espaços são associados para assinalar o espaço urbano como um espaço triste e sem vida que devido à ação dos seres que nele habitam também é hostil.

Diferentemente, em “Versos a la tristeza de Buenos Aires”⁷ (STORNI, 1925, 57-58) não há um termo comparativo para relacionar ambos os espaços, a relação entre os dois termos é construída ao longo do soneto até o ponto em que a cidade não é somente cidade, é uma cidade-sepulcro que sepulta a sujeito-lírico em vida. Desde o título desse soneto, o sentimento de tristeza aparece relacionado à cidade de Buenos Aires como uma característica inerente desse espaço, pois, os versos são dedicados à tristeza da capital bonaerense, o que demonstra a visão negativa que a sujeito tem do espaço e evidencia sua própria tristeza, tal como no soneto analisado anteriormente, tristeza causada pela própria observação do espaço.

Esse sentimento continua sendo enfatizado na primeira estrofe, na qual as ruas bonaerenses são definidas com traços negativos reveladores da monotonia da cidade e, principalmente, de sua tristeza, pois o adjetivo “tristes” é colocado em posição de destaque, no início do primeiro verso; as ruas são retas, sem cores vivas e iguais, mas antes de tudo, e talvez por tudo isso, são tristes. Nesse cenário, o céu, único elemento natural, somente aparece

⁷ Cumpre assinalar o teor autobiográfico desse soneto visto que, desde o título, é possível observar a referência a um espaço específico, a cidade de Buenos Aires, o que evidencia a relação com o espaço real no qual a poeta estava inserida ao longo de sua trajetória como escritora e, além disso, na segunda estrofe, há um vocativo com seu o primeiro nome que se refere à sujeito-lírico. Neste trabalho dissertativo, entretanto, me limito somente à menção desse traço, sem aprofundar a discussão acerca desse tema, pois, conforme dito anteriormente, o objetivo desta dissertação é determinar os valores alguns espaços sem encarar a relação da imagem poética com a poeta de forma causal.

“às vezes”, e não é possível vê-lo totalmente, apenas um pedaço, assim, tudo o que é representado por ele, seguindo o que foi apontado na análise do soneto anterior no qual o céu constituía a esperança de encontrar seres sensíveis como a sujeito-lírico, é parcialmente bloqueado, mas retomo essa questão nas páginas posteriores, por ora detenho-me no aspecto da cidade.

A união de certos elementos como a falta de coloração expressa no adjetivo “agrisadas” que se refere às ruas, a menção ao asfalto do solo da cidade, elemento que também não possui cores vivas e o traço sombrio da cidade expresso com o adjetivo “oscuras” relacionado às fachadas dos prédios, acaba conferindo ao cenário urbano um caráter desvitalizado e é justamente esse aspecto que apagou os sonhos da sujeito-lírico, seus tíbios sonhos primaveris, a primavera, nesse caso, além de ser metáfora para o tempo de juventude, um tempo passado, tem a coloração oposta à da cidade, pois, nessa época, os espaços se colorem e a vida floresce, enquanto que, na cidade, sua atualidade, conforme a visão da sujeito, tudo é cinza.

A sujeito relembra, na segunda estrofe, as vezes em que “vagou” pelas ruas de Buenos Aires, expressando com o uso do termo “cuánto” que esse ato aconteceu várias vezes, de forma “distraída”, termo que compõe, junto com o verbo “vagar”, a imagem de um ser que parece estar perdido, pois aquele que vaga caminha lentamente e sem destino e, nesse caso, além disso, não prestava atenção ao que a circundava. Desse trânsito pelas ruas da cidade, destaca que estava “empapada” no “vaho grisáceo, lento” que decora as ruas, enfatizando a falta de coloração da cidade ao utilizar a palavra “grisáceo” e agravando-a com a falta de nitidez e, além disso, evidenciando através do termo “empapada” que absorve a atmosfera da cidade e, assim, sente-se afetada por sua monotonia, por sua ausência de vida, fazendo com que sua alma que outrora tinha sonhos padeça na sua condição atual, sofre com as ruas iguais e acinzentadas que exercem um efeito tão forte sobre essa sujeito que a fazem chegar ao ponto de sequer responder a qualquer estímulo, como expresso no último verso dessa estrofe, “- ¡Alfonsina! – No llames. Ya no respondo a nada”, a expressão usada é “nada” e não “ninguém”, logo, parece que não há algo que possa estimular essa sujeito que foi tomado pela falta de vida da cidade.

Na terceira estrofe, a sujeito dirige-se à cidade de Buenos Aires, elaborando uma situação hipotética, através do uso do termo condicional “Si”, sobre sua própria morte em uma das casas da capital bonaerense, “Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero”, e, nesse verso, o uso do termo possessivo “tus” mais que simplesmente assinalar que essas casas

estão localizadas em Buenos Aires, evidencia que as casas mais formam parte da cidade que constituem lares e, portanto, são tomadas pela mesma atmosfera sombria da urbe, o que, de certa forma, pode impossibilitar a sujeito de construir um espaço seguro e acolhedor como o de um lar e, em consequência, gera o sentimento de falta de pertencimento, logo, a sujeito que não possui um espaço seu na cidade, não sente que pertence a esse lugar.

No verso seguinte, a metáfora das estações retomada pela sujeito, dessa vez, com o outono, estação em que começa o processo de decadência, na qual tudo o que floresce durante a primavera começa a murchar, despetalar, marcando, assim, a passagem de seu próprio tempo de vida, mas além disso, assinala o processo de perda de sua vitalidade, pois, em sua juventude, possuía sonhos que foram apagados pela cidade sem vida e já mais velha sente sua alma sendo afetada por esse aspecto e, em consequência, se desvitaliza também. Na confirmação dessa hipótese, a sujeito-lírico não se surpreenderia com a lápide pesada e é na justificativa para essa falta de surpresa, na última estrofe, que o leitor se depara com a seguinte imagem: “Que entre tus calles rectas, untadas de su río/Apagado, brumoso, desolante y sombrío/Cuando vagué por ellas, ya estaba yo enterrada”.

A última estrofe arremata a imagem construída ao longo de todo o soneto com a menção à retidão das formas, a menção enfática da coloração acinzentada e escura, traços que remetem ao espaço do sepulcro, pela rigidez e pela coloração do concreto.

No primeiro verso, a retidão das ruas de Buenos Aires, que havia sido mencionada na primeira estrofe com o termo “derechas”, é sinalizada pelo adjetivo “rectas” e tem uma rigidez inerente, que faz o espaço não ser acolhedor, já as ruas são “untadas de su río” e, novamente, o uso do possessivo “su” indica que, inclusive, o rio pertence à cidade e, dessa forma, a sujeito vê nele as mesmas características que vê nas ruas, é um rio “apagado”, “sombrio”, adjetivos que lhe conferem um caráter desvitalizado, assim como “brumoso” que se refere à neblina e que traz um aspecto turvo à paisagem e “desolante” o que evidencia como o rio exerce um efeito negativo sobre ela, a entristece. É esse aspecto sem vida e nada acolhedor da cidade que apagou seus sonhos da juventude, os sonhos que, de certa forma, impulsionam a vida de um ser humano, algo que o faz continuar vivendo, e seguiu afetando-a a ponto de não se estimular por nada. Então, no último verso, retoma a época em que vagava pelas ruas da cidade e explica o motivo de não se surpreender com a lápide caso morra em uma das casas bonaerenses tornando clara a relação entre os espaços da cidade e do sepulcro: ao vagar pelas ruas essa sujeito já se sentia enterrada, a cidade é o próprio espaço fúnebre que

a sepulta ainda em vida, nem mesmo a lápide possui tanto peso quanto aquele que o concreto da cidade coloca sobre a vida.

A partir dos sonetos que acabo de analisar, penso que a hostilidade da sujeito-lírico em relação ao espaço é uma resposta à hostilidade que a mesma sente na cidade, Delgado (2001) observa que, no livro *Ocre*, a palavra oscila entre a hostilidade da poeta em relação ao meio e a hostilidade do meio em relação à poeta, contudo, considerando as análises, me parece que o sentimento em relação ao espaço é mais aversão do que hostilidade e leio isso como uma resposta à hostilidade que é sentida na urbe; em ambos os sonetos, há uma visão negativa da cidade, percebendo-a como um espaço de desumanizado, traço da poética de Storni que é apontado por estudos como o de Percas (1958) e Salomone (2005), apontado através da falta de sensibilidade dos seres terrestres habitantes das cidades, como um espaço triste, algo que foi, dentre outros estudos, sinalizado por Nunes (2001), pois é um espaço sem cores vivas e que dificulta o acesso ao que é natural, como o céu, por exemplo.

Nesses sonetos se percebe aquilo que Bachelard chamou de “o sujeito jogado no mundo”, o sujeito como um ser desprotegido que sente e sofre com a hostilidade dos demais seres e do mundo e o motivo, nesse caso, é porque não há proteção na cidade, as relações humanas são violentas, não há acolhimento ou conforto, a geometria da urbe é reta, dura e inflexível, como se o espaço mesmo fosse incapaz de acolher por sua rigidez. Através da associação entre o sepulcro e a cidade se forma uma imagem capaz de sinalizar o quanto a vida é desprotegida na cidade, quanto esse espaço é capaz de tirar a vida daquela que ali vive, não em um sentido literal, evidentemente.

Para Gwen Kirkpatrick (1989), conforme visto anteriormente, a voracidade e a frieza do espaço urbano é, na poética de Storni, antes objeto de observação que espelho da interioridade pessoal da escritora, afirmação com a qual estou de acordo, pois nos dois sonetos analisados anteriormente a visão da cidade como ambiente triste e sem vida não é produto de um interior pessoal devastado, triste, sem vida, ao contrário, a sujeito-lírico torna-se um ser desvitalizado por estar inserido em um espaço que se interpõe às belezas e às cores naturais no qual a dinâmica de relações interpessoais é hostil, não é a visão da cidade que é um reflexo de seu interior, é a interioridade da sujeito que se molda ao que ela vê do mundo, pois foi ao entrar em contato com esse ambiente citadino que mudou, que perdeu o que lhe dava vida, dessa forma, além de atribuir à cidade a hostilidade e a tristeza, atribui-lhe um valor de espaço desvitalizador.

Essa visão negativa do espaço também é perceptível em “Calma” (STORNI, 1925, p 83-84), soneto no qual, além de ser vista como um espaço sem vida, a cidade é descrita como um lugar que possui uma atmosfera densa que beira a imobilidade. Conforme aponto a seguir, esse espaço desvitalizado afeta o olhar da sujeito sobre o mundo ao ponto de, ao observá-lo, ter a sensação de que todos os demais elementos que compõem a paisagem, sejam eles naturais ou urbanos, também estão sem vida, em outras palavras, é somente após a vivência na cidade e os efeitos desse espaço sobre si que a sujeito passa a ver o mundo, como nas palavras de Kirkpatrick, um espelho de sua interioridade: devastado, sem vida.

Na primeira estrofe desse soneto, começa a descrição da paisagem urbana na qual as chaminés mancham com tiras de fumaça escura o céu “caliginoso”, deixando sua visão já densa e nebulosa, pois o céu está tomado por nuvens, ainda mais obscuro; essas chaminés são chamadas de “bocas muertas”, nessa humanização de uma parte integrante do espaço urbano fica, novamente, evidente a ideia de um local sem vida, também há um “viejo muro”, um elemento entregue aos efeitos do tempo de maneira que até mesmo é possível observar a existência de fungos nessa construção que são lambidos pelo rio “untoso”, adjetivo que parece tirar a fluidez natural da água, embora o verbo “lamer”, que se refere ao toque da água do rio nos fungos, pareça suavizar essa densidade. Essa composição da paisagem evidencia o juízo negativo que a sujeito-lírico faz da cidade e, com isso, além de ser vista como um local sem vida, com elementos “mortos”, lhe é atribuído um peso.

Apesar desse aspecto denso da paisagem, é possível observar que, em um primeiro momento, na segunda estrofe, o que é natural é visto positivamente, no primeiro verso, a sujeito fala do “grano de oro”, a semente que é preciosa porque é originária, é a partir dela que surge a possibilidade um novo ciclo de vida, “duerme” no saco “Que en sofocadas pilas lo encierra”. Alguns termos, relacionados ao grão, assinalam um tipo de contenção de vida, como “pilas”, no qual o próprio substantivo contém a ideia de algo que é amontoadado, ideia que é acentuada pelo plural, “encierra” que traz a ideia de aprisionamento e, o que está mais relacionado à própria ideia de asfixia, “sofocadas”, termos que, em seu uso conjunto, intensificam a ideia de asfixia, embora o verbo “dormir” relacionado ao grão confira certa suavidade à situação de sufocamento, e da dificuldade que consistiria em tirar a semente desse local o que impossibilitaria o início de um novo ciclo.

Nessa estrofe, ainda, a sujeito-lírico aponta não só a dificuldade de um novo ciclo, com o sufocamento do grão, como também assinala a conclusão do ciclo corrente, na paisagem, não há vento, contudo, as frutas maduras caem à terra sem a influência de

quaisquer elementos, sem que haja a mão humana para efetuar a colheita ou a ação de um animal que poderia alimentar-se delas, as frutas caem apenas pelo fato de estarem prontas e muito maduras e com um “ruído opaco”, causado pelo seu próprio peso, concluem o seu ciclo na inutilidade.

O devaneio petrificante de Bachelard (1948) tem como característica a imobilidade, para o fenomenólogo, o sonhador que petrifica as paisagens vive em um universo paralisado. Após a leitura das duas estrofes iniciais desse soneto, é possível perceber que na paisagem observada pela sujeito-lírico quase não há mobilidade, toda a mobilidade aparece contida quando não inexistente; o céu é carregado de nuvens brancas, o que lhe dá um aspecto engessado, o rio é untuoso, traço que dificulta o correr das águas, como se a liquidez já não lhe fosse algo próprio e até mesmo o ar é parado porque não há vento, além disso, o grão de ouro “duerme”, dormir é uma atividade de total repouso e de quase suspensão total de movimentos e o adjetivo “muertas” utilizado para se referir às chaminés mais que assinalar a suspensão total da mobilidade, assinala a suspensão da vida.

No soneto analisado anteriormente também há essa contenção de mobilidade com o verbo “vagar”, para determinar a ação da sujeito que caminha lentamente, no adjetivo “lento”, que se refere à neblina, na forma de adjetivar o céu como um “prisionero” e na própria sensação de estar enterrada da sujeito; essa mobilidade reduzida não se trata exatamente da petrificação que Bachelard (1948b) assinalou na obra de Huysmans, mas parece um ensaio à paralisia, como se a sujeito vivesse num estado de languidez em que tudo aparece sem vigor, a falta de vida transparece na quase paralisia da paisagem que reduz qualquer traço de vitalidade.

Essa desvitalização se estende, através do olhar da sujeito, ao espaço natural, na terceira estrofe, quando observa as plantas: “Miro las plantas y siento como/Si en esta siesta, muerta y de plomo,/La raíz dura se le aflojara”, ao observá-las, sente como se a raiz dura afrouxasse, sensação que tem relação com a urbe sem vida perceptível através do uso de alguns termos como o adjetivo “muerta” atribuído à raiz, vínculo mais evidente com o signo da morte, que paira sobre as referências à cidade ou aos elementos que a integram, mas a raiz não é apenas morta, é “de plomo”, sua matéria é o chumbo, metal cinza e denso, características que convergem com os traços atribuídos pela sujeito ao espaço urbano para a sinalização da ausência de vida que é marcada pelo aspecto monocromático, tendo o cinza como cor predominante, e, além disso, pela densidade que transparece no excesso de prédios

da cidade, na névoa que impregna as ruas, nas nuvens que cobrem o céu e na mobilidade reduzida, aspectos que demonstram a cidade como um espaço visualmente pesado.

De forma semelhante à vinha petrificada de Huysmans, sinalizada por Bachelard, nesse soneto, parece que, imbuída nessa atmosfera sem vida advinda do espaço urbano, além de sentir-se morta, a sujeito passa a sentir que não há mais vida no restante do mundo, é por isso que a dureza natural da raiz, que pode ser vista como sinônimo de vigor, é substituída por uma dureza metálica e fria, pois não basta dizer que a raiz lhe parece morta, é necessário imobilizá-la ainda mais através de sua metalização, torná-la fria para demonstrar os efeitos que o espaço urbano exerce não somente sobre si, mas como também afeta o seu olhar sobre o mundo.

Essa sensação de que há um afrouxamento da raiz que está “cansada”, adjetivo que sinaliza um declínio depois de haver sido responsável por manter todo o desenvolvimento da planta e por sustentá-la para que pudesse dar frutos, é sentido como se fosse a própria morte para a sujeito que tendo seu olhar dominado pelo aspecto sem vida da urbe, desvigoriza os elementos naturais, como a raiz, sobre a qual tem apenas uma sensação de morte, uma impressão sem comprovação real, pautada apenas no que apreende do mundo, nesse caso, a falta de vida, assim, conseqüentemente, sentir que inclusive o espaço natural está morto, também faz com que se sinta morta ou, para utilizar suas próprias palavras, sente que por suas artérias circula “el humor blanco de los insectos”.

A visão da sujeito-lírico sobre a cidade nesses dois últimos sonetos analisados mostra um espaço urbano desvitalizado, triste e que, além disso, é apresentado como um local hostil, característica que não se refere somente ao próprio espaço como também aos seres que nele habitam e atuam. A cidade assim compreendida desencadeia um processo de desvitalização na sujeito-lírico que, conforme apontado, já não possui estímulos para continuar vivendo, justamente por estar inserido nesse espaço e, como consequência desse processo, a sujeito transpõe ao espaço natural a visão negativa que tem da cidade, passando a vê-lo como um espaço sem vida, bem como os elementos que nele estão inseridos também se desvitalizam.

O que se percebe, portanto, é certa repulsa em relação à cidade através da ênfase em aspectos negativos, mas os sentimentos em relação ao espaço não se limitam a isso. Na seção seguinte, exponho como a sujeito nutre um desejo pelos espaços com as marcas da imensidão, mas esses locais desejados surgem como algo inalcançável, assim, a impossibilidade de concretização dessas vontades é igualmente geradora de tristeza e angústia.

3.2. O DESEJO E A IMPOSSIBILIDADE DA IMENSIDÃO

A visão da sujeito-lírico sobre a cidade nesses dois últimos sonetos analisados mostra um espaço urbano desvitalizado, triste e que, além disso, é apresentado como um local hostil, característica que não se refere somente ao próprio espaço como também aos seres que nele habitam e atuam. A cidade assim compreendida desencadeia um processo de desvitalização na sujeito que, conforme apontado, já não possui estímulos para continuar vivendo, justamente por estar inserida nesse espaço e, como consequência desse processo, transpõe ao espaço natural a visão negativa que tem da cidade, passando a vê-lo como um espaço sem vida. No entanto, as possibilidades de explorar o espaço em *Ocre* não se limitam à cidade.

Em seu estudo sobre o espaço, Bachelard (1957) aponta a imensidão como uma categoria do devaneio, pois, para o estudioso, a imaginação é um ato aumentativo. Na contemplação da grandeza, conforme aponta, o sonhador afasta-se do mundo próximo, superando-o, e entra numa expansão que costuma ser refreada pela vida. Ao analisar a obra de Baudelaire, o fenomenólogo sinalizou que a palavra “vasto” evoca a calma, a paz e a serenidade, sendo a expressão de uma amplitude feliz e, em outros momentos, a grandeza aumenta progressivamente até o ponto de não haver nada além da própria imensidão extática. Esse tipo de devaneio, assinala o estudioso, não se dá a partir da percepção do mundo sensível, mas é a expressão de uma intimidade. É vivendo a imensidão que o sonhador se vê liberto de sua condição no mundo, liberto de seu próprio ser.

Considerando isso, nesse subcapítulo tenho por objetivo assinalar os valores atribuídos a esses espaços amplos, pois percebi que, além da cidade, há, em *Ocre*, espaços com a marca da imensidão. Esses espaços são encontrados nos poemas “Dolor” e “La Vía Láctea” nos quais, de forma semelhante à apontada por Bachelard (1957) na obra de Baudelaire, a imensidão anelada ora marca a vontade de esquecer o mundo percebido negativamente pela sujeito, ora marca o desejo de ter suas angústias atenuadas pelo contato com uma parte minúscula dessa amplitude. Para discutir esse último aspecto, recorro às contribuições de Bachelard sobre a miniatura. Conforme assinalado pelo fenomenólogo, para compreender a miniatura é necessário pensar além da lógica e, entendendo os valores enriquecidos do minúsculo, viver o que há de grande no pequeno, pois o minúsculo e o imenso são consoantes.

Dito isso, começo as reflexões desta seção com o poema “Dolor” (STORNI, 1925, p. 131-132). Os onze dísticos que o compõem são orientados pela expressão “Quisiera”, presente na primeira e na terceira estrofes, que marca o desejo da sujeito-lírico de estar

inserida em uma paisagem totalmente natural, à beira-mar, espaço ideal ao qual atribui aspectos positivos. Essa idealização se estende a características de sua personalidade através da ênfase em traços que a sujeito gostaria de ter para estar de acordo com a paisagem.

Nas duas primeiras estrofes, a sujeito-lírico expressa que, na “tarde divina de octubre”, com “divina” se evidencia certo bem-estar relacionado à tarde aproximando esse período do dia a algo excepcional, gostaria de passear à beira-mar, em uma paisagem totalmente natural na qual os elementos, a “arena de oro”, as “aguas verdes” e os “cielos puros” a vissem passar.

Nesse cenário, é possível perceber a valorização positiva dos elementos elencados como, por exemplo, o ouro da areia, o mesmo metal utilizado para expressar o valor positivo atribuído à semente no soneto anterior, que não apenas mostra a coloração da areia e seu aspecto cintilante, mas expressa o valor que lhe é atribuído, tudo que é de ouro é precioso, indefectível. A própria menção à coloração, explícita quando se refere às águas que são verdes, considerando a visão negativa do caráter acinzentado assinalado no espaço urbano, conforme apontado anteriormente, e implícito nas areias e no azul do céu que é “puro”, ou seja, não há nuvens, se mostra limpo, assumindo somente sua coloração azulada; aspecto do céu que diverge da visão apresentada nos dois sonetos anteriores nos quais ou aparecia como prisioneiro da cidade devido às fechadas dos prédios ou coberto de nuvens brancas e densas, em ambos os casos, sua visualização é impedida.

Esse desejo vem acompanhado por uma vontade de possuir certos traços de personalidade, “alta, soberbia, perfecta”, explicitados na terceira estrofe, atributos que lhe confeririam um ar de superioridade; essa vontade advém do fato de que ela não os possui e, provavelmente, sua personalidade seja composta por traços totalmente contrários, pois se, ao idealizar o espaço, elabora um local totalmente distinto do demonstrado nos poemas anteriores, ao imaginar-se nesse espaço confortante, também elenca características que gostaria de ter, mas não tem. Esses traços, somados ao comportamento apático que assumiria ao passear pela praia, evidenciado nas estrofes seguintes, a elevariam a uma categoria de ser inabalável, e tê-las faria com que estivesse de acordo “Con las grandes olas, y las rocas muertas/Y las anchas playas que ciñen el mar”.

Nesse poema, a identificação da sujeito é com o mar – o que se torna mais evidente ao final do poema – e há em meio à paisagem um elemento destoante, “las rocas muertas”, é possível ler a existência da pedra nessa paisagem como representante da rigidez urbana. Ao assinalar as pedras como mortas, além de associá-las à visão negativa que a sujeito tem do

espaço urbano, também visto como morto, expressa a tentativa de superação da rigidez das pedras por meio de seu embate contra as ondas do mar.

A maneira como passearia pela praia demonstra um comportamento marcado pela indiferença, algo que se torna mais evidente nas estrofes seguintes. Tal como em “Versos a la tristeza de Buenos Aires”, o movimento é “lento”, mas diferentemente da lentidão assinalada quando o meio no qual estava inserida era a cidade, essa desaceleração não evidencia o sentimento de estar perdido ou de sentir-se sem vida, mas antes evidencia a tranquilidade, a sujeito se imagina em uma paisagem idealizada por ela mesma e que lhe traz uma sensação confortante, a expressão “dejarme llevar” assinala essa despreocupação em relação ao rumo que seus passos pudessem tomar durante o passeio o que intensifica a ideia de serenidade contida no espaço elaborado.

A indiferença também é perceptível nos adjetivos que usa para referir-se aos próprios olhos e à própria boca, expressando um comportamento oposto àquele do primeiro soneto analisado neste estudo. A boca, parte do corpo que é novamente destacada, dessa vez, não para sinalizar sua funcionalidade de transmitir alegria, como no primeiro soneto, e sim para demonstrar, através da mudez, que não há expressão de emoções, e a frieza atribuída aos olhos que também evidencia sua indiferença e, nesse caso, refere-se ao que poderia testemunhar enquanto passeia pela praia, ação que tem continuidade em quatro das seis estrofes seguintes, sem que houvesse nenhum tipo de expressão sentimental ou reação em relação àquilo que poderia vir a observar.

O verbo “ver”, que introduz as sexta e sétima estrofes, refere-se ao ato de testemunhar acontecimentos que provavelmente se desenvolveriam nesse cenário idealizado. Primeiramente, na sexta estrofe, a sujeito declara que gostaria de não piscar os olhos ao ver “cómo se rompen las olas azules/Contra los granitos”, como se não quisesse perder nem um instante em que o mar se lança contra os granitos, ou, em outros termos, como se quisesse testemunhar o vigor do mar contra as rochas. Nessa estrofe, vale ressaltar que há a segunda referência à coloração das águas e refletindo um pouco mais sobre a questão das cores nos poemas analisados neste trabalho, percebo que, de forma mais ou menos explícita, a presença do que é colorido divide-se em antes da vivência na cidade, durante a sua vivência nesse local, e quando idealiza um espaço outro que não seja o urbano.

Afirmo isso, pois, ao analisar “Versos a la tristeza de Buenos Aires”, assinalo o destaque dado à tonalidade escura e acinzentada das ruas urbanas que apagaram os sonhos “primaverales” da sujeito. A primavera é uma estação em que o espaço se colore e, dessa

forma, nesse soneto, fica implícito que antes de estar na cidade a sujeito percebia o mundo mais colorido, percepção que é modificada pelo que experiencia na urbe, local no qual apenas percebe as cores sem vida. Assim, ao idealizar um espaço, como o que ocorre no poema “Dolor”, a sujeito-lírico tem a necessidade de colorir o mundo, como se fosse uma maneira de reencontrar um tempo feliz.

Em seguida, na sétima estrofe, declara que gostaria de ver como as aves de rapina comem os peixes pequenos e, com essa visão, não despertar. Nesse ponto, parece-me válido destacar a forma desproporcional como se apresentam as aves e os peixes, pois as “aves rapaces” são carnívoras, alimentam-se de animais pequenos, mas, nesse poema, o adjetivo “pequeños” não parece atribuir aos peixes apenas uma característica de tamanho, ainda que, logicamente, uma ave não possa encarregar-se de um animal demasiado grande, mas também demonstra a fragilidade dos peixes, dando, inclusive, um tom cruel à cena.

Esse desejo pode ter relação com o cenário urbano, pois, o verbo “despertar” pode referir-se a uma tomada de consciência frente a alguma situação de violência, como em “Palabras a un habitante de Marte”, no qual a sujeito chama a atenção justamente para o caráter desumano dos seres que habitam as cidades e seu modo violento de atuação que, dada a sensibilidade que é um traço integrante de sua personalidade, são atitudes que não consegue ignorar. Como desde a quinta estrofe a sujeito expressa sua vontade de possuir uma personalidade diferente, pautada na apatia, esse “não despertar” relaciona-se a uma vontade de não querer ser consciente das relações entre seres que podem ser embasadas na agressividade de uns contra outros, nas quais se sobressai quem é mais forte ou se aproveita de alguma desvantagem do outro.

Diferentemente das duas estrofes anteriores que se referiam a situações marcadas por alguma certeza de que aconteceriam nesse cenário imaginado, na oitava estrofe, a sujeito assinala que gostaria de pensar, rompendo com a ideia de visualizar algo, que os frágeis barcos pudessem afundar nas águas e não suspirar. Nesses dois versos, é possível ver que a fragilidade, antes implícita através do termo “pequeños”, é explicitamente mencionada em relação aos barcos que são “frágiles”, assim como a aniquilação, marcado pela expressão “hundirse” que se refere ao naufrágio, antes marcado pela expressão “comerse” na relação entre predador – “aves rapaces” – e presas – “peces pequeños”, são geradoras de incômodo para a sujeito. Nessa estrofe, demonstra que se sente atingida por essas situações, pois o verbo “suspirar” expressa que, inclusive numa situação hipotética, costuma demonstrar alguma reação.

A sujeito segue assinalando reações que não gostaria de ter, mas, na nona estrofe, refere-se a algo abstrato: o amor. Assinala que gostaria de ver o homem mais belo e não desejar amar, ressaltando a ênfase na beleza, não é um homem bonito, é um homem belo, ambos adjetivos evidenciam o traço da beleza, mas “belo” parece não se limitar a uma questão meramente estética e pode também envolver outras características, o que é acentuado por “más”. Ao definir um homem como o mais belo, a sujeito o aproxima à perfeição marcando, inclusive, a impossibilidade de não desejá-lo.

Nessa estrofe, ainda, parece haver certa angústia em relação ao sentimento amoroso, pois, ao ver em sua frente o homem mais belo, gostaria de “no desear amar...”, ou seja, o amor, entendido aqui mais como atração física do que como sentimento romântico devido ao próprio destaque dado pela sujeito a “la garganta al aire” que evidencia seu comportamento observador em relação ao corpo masculino, pois assinala uma parte exposta desse corpo que talvez, em sua visão, seria atrativa, é uma vontade à qual gostaria de negar, mas deixa implícito, com o uso das reticências, que não consegue abandonar esse desejo.

A visão, então, parece ser o sentido que mais a faz perceber o mundo, suas desigualdades e suas crueldades, bem como, é o que mais a deixa suscetível a um afloramento de sua sensibilidade posto que não consegue deixar de expressar reações e sentimentos em relação àquilo que testemunha. Na décima estrofe, a sujeito assinala que gostaria de “perder la mirada”, o olhar perdido é aquele que não se atenta a nada, algo que também é demonstrado pelo advérbio de modo utilizado, “distraídamente”, quem perde o olhar é inconsciente daquilo que vê. E isso não é tudo, além de desejar essa inconsciência, também quer que ela seja definitiva, “y que nunca la vuelva a encontrar”, assim, permanentemente inconsciente, conseguiria ignorar a existência do mundo e tudo o que vê de negativo nele. Tornar-se indiferente, e até mesmo alheia, a esse mundo parece ser uma solução.

O encerramento do poema arremata a ideia de que a identificação da sujeito é com o mar e demonstra seu desejo por uma imensidão que aniquila todo o mundo sensível. A última estrofe acentua essa vontade de desligamento. É como se, no decorrer de seu passeio, a sujeito abandonasse todas as características que a mantêm presa em si mesma e ao mundo, sua consciência da violência e da crueldade, a fragilidade de alguns seres, a vontade de amar, e certamente de ter reciprocidade nesse sentimento. Como uma “figura erguida”, forma na qual se imagina nesse cenário idealizado e que, com o adjetivo “erguida”, sintetiza a ideia de criatura indiferente e inabalável construída ao longo do poema, gostaria de sentir-se “el olvido perenne del mar”.

Desde o início do poema, a construção da paisagem traz elementos com as marcas da grandeza. Na primeira estrofe, por exemplo, a beira da praia é uma “*orilla lejana*”, e, além disso, as praias são “*anchas*”, ambos os termos se referem ao quanto essa paisagem imaginada se prolonga, traço que é acentuado, inclusive, pelo céu puro, pois sua visão não é bloqueada por nenhuma nuvem, nem por algum prédio, diferente dos poemas examinados anteriormente. Na quarta estrofe, as ondas são “*grandes*”, adjetivo que além de destacar o tamanho, revela uma visão do mar como detentor de poder, pois ondas grandes, diferentemente das pequenas, são mais fortes, produzem um som mais alto quando quebram contra as rochas e arrastam o que está em seu caminho com maior facilidade.

Entretanto, esses elementos, embora sinalizem a tendência à grandeza, parecem não estar tão carregados da ideia de imensidão quanto “*olvido perenne del mar*”. A expressão pode até parecer paradoxal, o esquecimento é associado à perenidade, pois algo perene é algo incessante, sem interrupção, enquanto que o esquecimento é a própria interrupção de uma memória ou sentimento.

Mas, nesse caso, a intenção da sujeito é desligar-se de algo, é justamente interromper reações nela desencadeadas por situações que presencia no mundo, praticamente metade do poema é centrado no desejo enfático da indiferença em relação a determinadas situações. O mar já carrega a ideia de imensidão, até mesmo devido aos adjetivos referentes às ondas e às praias nesse poema, mas a perenidade intensifica essa amplitude e, dessa forma, o imenso é mais que uma medida de extensão, passa a ser uma medida de tempo também. Então, diante do mar imenso, a sujeito quer sentir-se como o próprio desligamento do mundo, como o próprio “*olvido*”, como se tudo estivesse em um único tempo e espaço que é esse desligamento definitivo.

Assim, de forma semelhante à apontada por Bachelard na obra de Baudelaire, a imensidão, nesse poema, é uma forma de evadir-se do mundo. Segundo o fenomenólogo, em Baudelaire, na meditação da grandeza, o poeta supera o mundo tal como ele é e, na imensidão extática, dissolve e absorve todo o mundo sensível, dessa forma, viver o imenso em sua obra é uma forma de se libertar das preocupações, dos pensamentos e, inclusive, do próprio peso, deixando assim, de ser prisioneiro de si mesmo. Ao idealizar um espaço, a sujeito pensa em algo completamente diferente do espaço urbano, imagina um espaço que lhe proporciona conforto, que lhe é agradável, e se coloca diante de uma imensidão que é capaz de apagar o mundo ao qual percebe negativamente.

Em “Versos a la tristeza de Buenos Aires”, por exemplo, é possível perceber que a ação mencionada é a mesma, caminhar, mas anteriormente o termo utilizado era “vagar” que, conforme assinalado, deixa transparecer uma sensação de estar perdido em meio à urbe, já em “Dolor” o termo utilizado é “passear” que, embora também implique em um ritmo lento, evidencia um estado de tranquilidade e despreocupação. Ainda sobre esses poemas, o espaço idealizado apresenta diferentes cores, azul, verde, e o próprio ouro da areia, enquanto que a cidade tem uma cor predominante, cinza, além disso, os prédios com suas fachadas escuras impedem o contato com o céu, obstáculos totalmente ausentes no cenário desejado pela sujeito. Uma possível leitura, portanto, é que idealizar um espaço com características opostas às da cidade é uma forma de apagamento de um ambiente que, conforme visto, a afeta negativamente.

E não é somente o espaço que é idealizado, a sujeito idealiza a si mesma. Em “Palabras a un habitante de Marte”, percebe-se a ênfase em seu caráter sensível, em sua expressão de sentimento, em sua capacidade criadora, sua crítica ao comportamento violento dos demais seres humanos, enquanto que, no poema que analiso, expressa sua vontade de abandonar esse comportamento para atuar de forma apática, sem expressar reação ou sentimento em relação ao mundo que a rodeia. Algo como um desejo de estar alheia ao mundo que a rodeia e, conseqüentemente, não se sentir atingida por ele.

Entretanto, durante a leitura, inevitavelmente surge um questionamento acerca do título do poema, “Dolor”, pois se esse espaço imaginado é reconfortante e tranquilo, se esse é o seu desejo, um título com essa carga negativa parece não ter sentido. O espaço pensado e anelado não é impossível, ao contrário, o cenário é até comum, a sujeito não teria dificuldade de acessá-lo. A dor que dá título ao poema é proveniente da impossibilidade de realizar a outra parte da sua vontade, aquela se refere a um novo comportamento seu e ao desprendimento em relação ao mundo.

Quando assinala a série de posturas apáticas que desejaria ter durante seu passeio na praia, a sujeito deixa entrever que não consegue desprender-se. Gostaria de não piscar os olhos enquanto vê as ondas quebrando contra as rochas, mas faz o contrário, sua vontade de perder o olhar não se concretiza. Gostaria de não despertar diante do forte que extermina o mais fraco, mas ela desperta, não é inconsciente. Gostaria de não suspirar, ou seja, de não sentir um pesar ao presenciar algo frágil se despedaçar ou gostaria de não querer amar o homem mais belo, mas suspira e quer amar, seu comportamento não é indiferente ao que ocorre ao seu redor e não consegue ignorar seus sentimentos. A dor é continuar presa a tudo

isso que não a deixa perder-se na imensidão. Mesmo presa a esse espaço que a atinge negativamente, a sujeito continua a ver na imensidão a solução para suas angústias, é o que ocorre no soneto “La Vía Láctea” (STORNI, 1925, 29-30) que possibilita não apenas a reflexão sobre o imenso como também sobre o pequeno.

Nos poemas anteriores, o céu é mencionado de diferentes formas. Em “Palabras a un habitante de Marte”, assinala-se que o céu constituía uma esperança visto que, por estar decepcionada com a própria espécie, a sujeito busca nas alturas outros seres que não sejam como os terrestres. Em “Versos a la tristeza de Buenos Aires”, a visibilidade do céu é parcialmente bloqueada pelos prédios e este é um dos aspectos que torna o ambiente urbano triste, posto que a cidade se interpõe como obstáculo entre ele, um símbolo de esperança, e a sujeito. Esse bloqueio também é perceptível em “Calma”, soneto no qual o céu é carregado de nuvens tornando, junto com outros componentes, o ambiente denso o que afeta fortemente a sujeito que passa a ver o mundo ao seu redor com um olhar marcado pelo aspecto desvitalizado e pesado da urbe. Em “Dolor” a visão do céu limpo alonga ainda mais as imensas praias, sinônimos de reconforto e repouso para a sujeito.

Apesar de sempre mencionado o céu não é o foco da sujeito, embora essa constante menção evidencie seu interesse no cosmos, em “La Vía Láctea”, como o próprio título torna explícito, o enfoque é o céu, mais especificamente a galáxia. Nesse soneto, a sujeito deseja a Via Láctea, deseja que uma gota da galáxia fosse derramada em sua testa, quase como uma bênção que traz o conforto, ou seja, é nesse texto que deixa mais explícito o bem-estar proporcionado pelo céu. Nesse soneto, a sujeito continua a assinalar os aspectos negativos de sua experiência no mundo, revelando sua solidão quando aponta que, ao caminhar sobre a esfera terrestre, sente seus passos retumbarem, como se caminhasse em um lugar vazio. Sua solidão, conforme aponto, não é resultado da desproporção de tamanho entre o seu ser e a Via Láctea, é resultado de seu deslocamento em relação ao ritmo da vida ao seu redor. Por não participar desse ritmo, sente-se só.

A sujeito, na primeira estrofe, expressa um desejo veemente, marcado pelo uso de pontos de exclamação e pela expressão “quién”, de que fosse possível ser uma “gigante mariposa divina” para poder afundar a cabeça na “harina impalpable” da Via Láctea e libá-la como se fosse algo do solo, extrair essência, o “polen”, que, como a das flores, seria sinônimo de vida. Desde o primeiro verso o desejo pela imensidão é manifestado, primeiramente porque a sujeito refere-se à galáxia como “blanco polen de mundos”, nesse caso, a ideia de mundo em si já é carregada de grandeza que é intensificada pelo uso do plural, tratá-la simplesmente

como galáxia ou como Via Láctea parece não deixar transparecer a amplitude, mas quando pensada como espaço que abriga não apenas um, mas vários mundos traz a ideia de vastidão.

Quando analisa a obra de Charles Baudelaire, Bachelard assinala uma expansão progressiva, em outros termos, a cada palavra o leitor tem a sensação de que a grandeza é ampliada; nesse soneto de Storni, ocorre algo semelhante, a imensidão parece se dilatar na imagem de uma “gigante mariposa divina” que sorve a galáxia como a uma flor, somente um ser “gigante”, uma palavra que carrega a grandeza, seria capaz de sorver a flor-galáxia, mas, ainda assim, a borboleta é um animal pequeno porque o adjetivo “gigante” parece ter maior efeito sobre a perspectiva do tamanho da Via Láctea que do inseto. Então, embora a borboleta, uma criatura “divina”, seja gigante, é pequena em relação à galáxia.

Essa galáxia, assim como o espaço litorâneo, tem características opostas às da cidade, ressaltando os termos “polen”, “dulce leche” e “harina impalpable”. Na seção anterior, assinala a rigidez das formas urbanas, um dos aspectos da urbe que provoca seu descontentamento com relação ao ambiente no qual vive, bem como o endurecimento dos elementos naturais depois que a sujeito passa a ver o mundo sob outra perspectiva, tendência resultante dessa experiência negativa.

Quando se refere a um espaço desejado, essas e outras características citadas não estão presentes. No caso desse soneto, por exemplo, os termos relacionados à galáxia não possuem rigidez, ou são pó como “polen” e “harina”, que são quase imperceptíveis ao toque, e nesse último termo esse aspecto é acentuado pelo uso do adjetivo “impalpable”, ou é líquido como “leche”, fluído e adaptável a qualquer forma. Esse traço não-rígido do espaço celeste constitui uma característica positiva, pois a sujeito deixa claro que o deseja, ao contrário dos locais de formas rígidas dos poemas anteriores aos quais recusa e, além disso, a palavra “dulce” demonstra de forma mais clara a visão positiva desse espaço, porque o que é doce costuma ser visto como algo agradável.

Essa imensa galáxia, vista positivamente e desejada, é relacionada a elementos que remetem à primavera como, por exemplo, “blanco polen de mundos”, bem como pelo próprio verbo, “libar”, ação de alguns insetos que podem sugar a essência das plantas. Anteriormente, assinala que as estações do ano eram utilizadas como metáfora para a passagem de vida da sujeito, sendo a primavera o símbolo de um tempo feliz, anterior às suas experiências urbanas; no soneto analisado nesta seção, se estabelece, novamente, relação com essa estação para sinalizar algo desejado, algo reconfortante.

A presença desse símbolo na poética de Alfonsina Storni foi notada por alguns estudiosos. Para Julieta Gomez Paz (1960), a primavera é o símbolo fundamental na poética de Storni e é dessa estação que a poeta extrai os elementos para se autodefinir e se expressar, conforme assinala, “Alfonsina veía el mundo en permanente trance de floración y se sentía a sí misma naturaleza trepidante” (PAZ, 1960, p. 62). A estudiosa também aponta que ao símbolo da primavera outros símbolos estão associados, aos quais dividiu em duas categorias: os símbolos da inquietude e os símbolos transcendentais.

No primeiro grupo, os símbolos da inquietude estão o florescer, o fogo e o vento. Julieta Paz aponta a imagem do florescimento pode ser encontrada desde o seu livro inicial e será algo persistente na poesia de Storni até o seu abandono a partir de *Languidez*, livro que antecede *Ocre*, que é objeto deste estudo, já a imagem do vento, segundo Julieta Paz, transtorna a paisagem e também move docemente a alma quando a vida está em harmonia. Para os objetivos dessa análise, detenho-me no símbolo do fogo que, segundo Julieta Paz, “está visto como exaltación del proceso vital entendido como combustión” (PAZ, 1960, p. 67) ou, ainda, “es el amor, experiencia purificadora, y alude al desasosiego en la forma tremolante de la llama” (PAZ, 1960, p. 68). Entre os símbolos transcendentais está o céu. Segundo a autora, na poética de Storni não há a ideia de Deus, mas “hay sí valores cuya presencia rectora sosiega la angustia, dispensa el olvido de la realidad mancillada y hace participar al alma del ritmo divinamente musical de la vida más alta” (PAZ, 1960, p. 72), traços frequentemente contidos no símbolo do céu.

Em um estudo sobre o tema da primavera na poesia argentina, Angel Mazzei (1962) reflete sobre a presença dessa temática na poética de Alfonsina Storni e assinala que nos livros *Irremediablemente*, *Languidez* e *Ocre* a alusão à primavera é mais abundante. Entretanto, em *Ocre*, aponta Mazzei, a primavera é mais uma reminiscência, “casi no hay primavera en él sino la profunda sensación del otoño, y el título responde bien a los tonos de ese valor. Los colores bruñidos del otoño, el lento paso de la tristeza que avanza para internarse en el mundo que fue después trágico en la casi misantropía, definen muchos instantes de este libro” (MAZZEI, 1962, p. 206) e, ao concluir suas considerações sobre a obra de Storni, assinala que *Ocre* é o livro no qual a primavera encerra seu ciclo, pois nos livros posteriores existem paisagens, mas a alusão temporal é ausente, “como si ya todo hubiera entrado en un solo tiempo de angustia” (MAZZEI, 1962, p. 208).

Anteriormente, mencionei que os elementos da primavera estão presentes em “La Vía Láctea” desde a primeira estrofe, na qual a sujeito-lírico expressa que gostaria de ser uma

grande borboleta para sorver a galáxia tal como é possível sorver a essência das flores. Ainda atrelada à temática primaveril, a imagem poética do espaço que evidencia a solidão da sujeito-lírica surge na segunda estrofe. Nessa estrofe, a primavera é mencionada, ela queima, a vida arde novamente no desabrochar das flores na primavera e a sujeito-lírica observa isso. O fogo aparece nesse verso como uma metáfora, através do verbo “queimar”, para falar do andamento de um processo de vida: o florescimento.

Em seu estudo, Julieta Paz (1960) destacou o fogo na poética de Storni como símbolo da inquietude, associado ao tema primaveril, um símbolo de exaltação do processo vital que é entendido como combustão. É possível verificar esse significado do fogo no poema “La Vía Láctea”, pois a primavera queima aos olhos da sujeito-lírico, assim, entendendo acompanha com o seu olhar o desabrochar das flores, o processo de revitalização decorrente da chegada dessa estação que é o “queimar da primavera”, a vida vegetal ressurgiu, se colore, após o período do inverno, é o início de um novo ciclo. No tempo no qual a sujeito-lírica está inserido, o espaço passa por esse processo de revitalização, porém, entre o que ocorre no espaço e o estado da sujeito existe uma ruptura.

A ruptura com a vitalidade primaveril aparece na conjunção adversativa “mas”, no início do quinto verso. A primavera como processo de (re)vitalização acontece e a sujeito-lírico acompanha isso com o olhar, mas não participa desse momento de renovação da natureza, pois o pecíolo está quebrado, sua paixão humana jaz, a força vital já não pode alcançá-la e, conseqüentemente, não há renovação. A sujeito-lírico assinala a sua “paixão humana”, o seu sentimento humano, como uma planta, elemento que remete à primavera, mas uma planta que está morrendo, pois a haste que a sustenta está quebrada. O que fez essa paixão desprender-se, o que quebrou sua haste, foi experiência da sujeito no mundo, espaço de hostilidade e de tristeza, espaço sobre o qual não tem a menor esperança de melhoria.

Nesse soneto, o mundo está em estado de floração, porém, utilizando as palavras de Julieta Paz, a sujeito que observa esse mundo não é mais natureza trepidante. Não participa da renovação primaveril que acontece ao seu redor, suas experiências mudaram seu sentimento sobre o mundo, ela o vê florescente, mas o sente morto. É esse sentimento que a faz não participar da vida, e, em consequência, se torna um ser deslocado, pois enquanto as plantas florescem e a vida ressurgiu, ela está morrendo, embora, ao seu redor a revitalização do espaço ocorra.

Essa sujeito-lírico sem vitalidade e, é possível dizer, até mesmo, agonizante, visto que já não há algo que o conecte ao processo de revitalização advindo da primavera, ou mais

amplamente, algo que a conecte com o mundo, está com a alma esgotada e sente o mundo tão solitário que ao caminhar consegue ouvir o retumbar de seus passos na esfera: “Y agotada mi alma está el mundo tan solo/Que camino y retumban mis pasos en la esfera.”. A sujeito não menciona a própria solidão, mas a solidão do planeta do qual é habitante. Sua solidão está sugestionada na menção que faz à solidão do mundo, porque não participa da renovação primaveril visível aos olhos, agoniza, ou seja, não participar do ritmo da vida, e em sua agonia sente a solidão de estar no mundo.

Essa imagem é como a imensa miniatura sonora de Bachelard, apontada anteriormente: o som ínfimo de um passo, som que comumente não percebemos ou, se percebemos, soa como algo corriqueiro, toma uma proporção gigantesca. E a composição do poema torna a imagem mais evidente e intensa: no pequeno passo de um ser deslocado, de um ser que não acompanha o ritmo da vida ao seu redor, está contida a grandeza, a grandeza do som que oprime porque revela o vazio interior de quem não participa da vida no mundo. Não é o mundo que está só. É a sujeito que não se encaixa no mundo e, devido a isso, o seu próprio mundo é solitário.

Há uma grandeza sonora nesses passos porque não se trata de um som simples, de algo simplesmente audível no mesmo nível dos demais sons que essa sujeito poderia produzir e/ou ouvir, se trata de um som que retumba e é nisso que está contida a evidência de sua solidão, pois o som que retumba é refletido de forma aguda, com força, apenas se escuta retumbar o som que é mais forte do que qualquer outro som ou o som produzido em um espaço vazio. Nesse ponto, creio ser interessante para essa análise atentar ao verbo de ação: caminhar. A sujeito não está correndo, o que implicaria mais força no seu movimento e, conseqüentemente, resultaria em um som mais alto. Esgotada, ela caminha, simplesmente caminha e seus passos retumbam na esfera revelando seu próprio vazio interior.

Na terceira estrofe do soneto, o leitor é encaminhado para o encerramento do poema, a sujeito parece referir-se a um momento que lhe é mais angustiante: as “noches nevadas”. Penso que esse é o momento no qual seu desejo pela Via Láctea é mais intenso porque a noite expressa um tempo, no sentido de uma fase duro, difícil. Isso fica ainda mais evidente pelo adjetivo “nevadas”, associado à noite, remetendo ao frio que, além de seu caráter pouco acolhedor, é uma temperatura relacionada à falta de vida, e é oposto da combustão que é o processo vital assinalado por Julieta Paz na poética de Storni. É possível ler essas noites como uma época na qual a sujeito sente-se mais afetada pela experiência negativa que tem no mundo o que, como assinalado anteriormente, acarreta na sensação de estar sem vida.

É nesse momento mais angustiante que a sujeito sente os “blancos esqueletos” das “estrellas muertas” moverem-se sobre sua cabeça. Ao usar esses termos, de forma semelhante ao que ocorre no soneto “Calma”, demonstra novamente como seu olhar, que nesse caso não é apenas sobre o mundo, mas estende-se aos elementos do céu, é negativo. As estrelas, em sua visão, são mortas e para acentuar esse traço coloca-as como esqueletos, forma que por si só carrega a ideia de morte, mas ressalto que, de novo, se percebe um endurecimento dos elementos.

Assim como Bachelard (1948b) percebe a petrificação de toda a luz do céu na imagem do solo lunar de gesso na obra de Huysmans, nessa imagem das estrelas-esqueletos se percebe o endurecimento da luz das estrelas e isso, considerando a leitura que vem sendo efetuada neste trabalho, representa a desesperança da sujeito, pois mesmo os elementos do céu, algo que lhe trazia conforto e simbolizava uma saída do ambiente urbano desvitalizado e hostil, são negativizados. Destaco o verbo “sentir” que marca a sua impressão do mundo, ter uma sensação não é algo concreto, visível, é apenas algo sentido e, nesse caso, não tem fundamento na realidade, é apenas o resultado de sua vivência no mundo que modificou sua perspectiva em relação a tudo que o integra, como demonstrado no último poema da seção anterior; além disso, a sujeito sente, “a pesar de quietos”, os esqueletos se moverem, a mobilidade, nesse caso, assinala que, em sua perspectiva, tudo está em um limbo entre vida e morte.

Quando seu sentimento negativo em relação ao mundo está mais acentuado é que o seu “deseo de los cielos”, ou o desejo pela galáxia, a “acomete” e a escolha do verbo expressa a força dessa vontade e, conseqüentemente, a necessidade de algo que a reconforte. Devido a sua grande ânsia/necessidade, na estrofe que encerra o soneto, a sujeito expressa que sequer sabe o que oferecer em troca de uma gota da Via Láctea, uma gota que caísse sobre seu rosto. Se anteriormente a sujeito expressou sua solidão através da imagem de passos que retumbam na esfera terrestre, evidenciando a grandeza negativa de um som ínfimo no âmago de um ser deslocado no mundo, nessa estrofe, se percebe que uma gota contém todo o poder animador da imensa galáxia, toda capacidade de curar a desilusão em relação o mundo. Essa gota é a concentração de todo o poder gerador de bem-estar da galáxia. Conforme Bachelard assinala na obra de Begezac, que vê na semente a vida, o reconfortante calor, e conseqüentemente o bem-estar, que emana para todo o fruto, toda a doçura e a leveza da Via Láctea, toda a positividade que a sujeito vê nesse espaço, é condensada em uma gota que é capaz de amenizar todas as angústias que sente por estar no mundo.

Seu desejo é que “una gota tan solo” da chamada “leche de Juno”, remetendo à mitologia romana sobre o surgimento da Via Láctea, caísse sobre sua “frente miserable”. Através da expressão “tan solo” se percebe um tom de súplica no verso o que, junto com a “gota”, algo minúsculo se comparada a toda grandeza da galáxia, demonstrada na primeira estrofe, evidenciam um sentimento desesperador por algo que seja capaz de amenizar suas angústias. Ressalto o adjetivo “miserable”, essa miséria da qual padece é a infelicidade, a angústia de estar num mundo ao qual sente que não pertence e estabelecendo relações com pessoas das quais só consegue perceber o lado negativo, em sua visão, a sujeito vive em desgraça. Essa maneira de definir a si mesma demonstra toda a tristeza e abatimento de forma explícita, diferentemente das formas utilizadas anteriormente que deixavam implícita a sinalização da própria infelicidade, como ao assinalar o marciano como criatura triste caso Marte fosse igual à Terra, ou a solidão, como na segunda estrofe desse poema, na qual é o mundo que está só e não a sujeito. Essa gota da Via Láctea, então, parece ser como uma benção, porque é desejada sobre a testa da sujeito, algo capaz de curar os sentimentos negativos que o mundo lhe causa.

Para Julieta Paz (1960), a ideia de Deus não existe na poética de Storni, entretanto, existem certos valores em sua poesia que sossegam a angústia, ajudam esquecer a realidade ruim e fazem a alma participar do ritmo divino da vida que estão contidos no que Paz classificou como símbolos transcendentais como, por exemplo, o céu. Em seu estudo, destaca alguns poemas nos quais é possível perceber esse significado do símbolo do céu como no poema “Fiero amor”, de *Irremediabilmente*, “abrí los ojos: tuve la divina tristeza/de beber con los ojos la celeste beleza”, nesse poema, o céu é o que consola, o que salva mesmo sendo inalcançável e por não ser possível alcançá-lo. Em alguns poemas, destaca Paz, o gesto de categoria humana para a poeta será o de estender as mãos para o céu como no poema “El Hombre”, de *Mundo de siete pozos*, “Kilómetros en alto la mirada le crece/y ve el astro; se turba, se exalta, lo apetece./Una Mano le corta la mano que levanta”. Nesse último exemplo, a pesquisadora destaca que essa Mão, com maiúscula e indefinida, que se opõe ao apetite humano pelo absoluto, não é propriamente o céu e, então, questiona se seria Deus, ou a Natureza indiferente ou se é a própria condição humana.

Independentemente, em “La Vía Láctea”, é possível perceber esse imenso valor reconfortante atribuído à galáxia, porque uma simples gota, parte minúscula, seria capaz de amenizar todas as angústias que a sujeito sente aflorar em determinados dias. Essa relação com o divino é perceptível nesse poema, a começar pelo adjetivo “divina”, relacionado à

borboleta, ou pela própria imagem da gota caindo sobre sua testa como se a sujeito fosse abençoada. Entretanto, o tom de súplica da última estrofe evidencia que essa vontade, tal como o de desprender-se do mundo, não é alcançada, embora intensamente desejada e, dessa forma, a sujeito permanece angustiada por ter que continuar em um ambiente sobre o qual só consegue apreender o que há de negativo.

Nos poemas analisados nesta seção, portanto, se percebe como a sujeito atribui a esses espaços imensos um valor de lugar reconfortante. Primeiramente, o imenso é visto num espaço idealizado que é confortável, no qual a sujeito poderia sentir a paz e a tranquilidade do lugar e, dessa forma, é um espaço desejado porque através dele a sujeito vê a possibilidade de desligar-se do mundo. Entretanto, por não conseguir desprender-se de seu lado humano, no qual afloram sentimentos e vontades aos quais sucumbe, o desligamento desse mundo hostil, simbolizado pelo imenso, que exigiria da sujeito um comportamento indiferente aos acontecimentos que a rodeiam se mostra impossível, dessa forma, a sujeito não consegue participar da tranquilidade e despreocupação do espaço desejado.

Ainda assim, vê na imensidão da galáxia uma forma de amenizar as suas angústias e pede, suplicante, para que possa ter uma parte dessa imensidão capaz de atenuar seus sentimentos negativos, capaz de reconfortá-la depois de suas experiências ruins no mundo. O que fica subentendido, pelo tom da súplica, é que isso não é alcançado e a impressão que se tem é que esse desejo pelo imenso, justamente por ser inalcançável, é igualmente gerador de tristeza e angústia, porque a sujeito se vê presa em um espaço no qual nem mesmo uma parte lhe parece positiva. A sujeito fica presa no que lhe angustia, no que, pouco a pouco lhe tira a vida.

CONCLUSÃO

Nos últimos sessenta anos, estudos buscaram compreender a relação de Alfonsina Storni com a cidade, espaço tão frequentemente mencionado em sua poesia, considerando o espaço real no qual estava inserida, Buenos Aires, e os processos históricos, sociais e culturais que se desenvolviam na capital argentina entre os anos 1916 e 1938, local e período no qual Storni publicou seus sete livros de poemas, bem como suas demais obras. Nesses estudos, o traço genérico é constantemente destacado e o motivo para essa ênfase dá-se ao fato de que, em *Ocre*, o viés feminista é mais acentuado, aspecto já comum às publicações de Storni em periódicos, e, assim, a experiência urbana é analisada a partir da perspectiva da mulher que, à época, insere-se mais frequentemente nos espaços públicos como, por exemplo, as ruas da cidade.

Este trabalho dissertativo, seguindo a linha de estudos que tomam como foco o espaço na poética de Storni, analisa-o a partir de uma abordagem teórica que, até então, não havia sido considerada, para pensar a cidade enquanto espaço imaginado, enquanto espaço sonhado. Considerando as perspectivas anteriormente adotadas e, muitas vezes, confluindo em leituras e interpretações do espaço urbano, o intento deste estudo é pensar a cidade em *Ocre* por um viés outro que não a tomasse com base no recorte sócio-histórico-cultural, buscando determinar o valor atribuído ao espaço urbano.

Alguns estudos apontam uma visão negativa do espaço urbano. Para Helena Percas (1958), Alfonsina Storni expressou o crescente isolamento dos seres na cidade, resultante do progresso industrial. Áurea Nunes (2001) apontou o espaço urbano na obra de Storni como ambiente de isolamento, de descomunhão e de tristeza destacando, ainda, que o ambiente urbano mantém o ser humano distante da natureza. Para Débora Zoletti (2009), a poética de Storni denuncia angústias e conflitos do ser humano inserido no ambiente urbano moderno.

As análises desenvolvidas neste trabalho assinalaram que, além desses valores atribuídos à urbe, a cidade é vista como um espaço desvitalizador, no qual as experiências vividas e as relações hostis entre os cidadãos geram o sentimento de morte em vida na sujeito, como se toda a vitalidade de quem habita o espaço urbano fosse esvaindo-se a partir das experiências pelas quais passa nesse ambiente, seja por dificuldade em estabelecer relações não-hostis, seja pela própria vivência em um local que se interpõe à amplitude da natureza tão

anelada. É possível afirmar isso porque, conforme foi apresentado, o passado da sujeito é relembrado através de uma relação com a natureza para sinalizar um tempo em que não havia tristeza, um tempo primaveril com sonhos e cores, com uma vivacidade que progressivamente é apagada pelo acinzentado do concreto que imobiliza a vida.

A vida, então, é contida, mas não acaba, arrasta-se num momento de agonia perdurante, o ser agoniza na cidade, segue existindo sem ter a alegria da vida plena e tampouco seu sofrimento acaba com a morte propriamente dita. É essa a sensação de morte advinda de suas experiências urbanas que a toma inteiramente e, como consequência, afeta as impressões que tem sobre o mundo de modo que nenhum outro elemento que integra os espaços pelos quais transita parece ter vida. O aspecto desvitalizado da cidade, em sua perspectiva, prolonga-se por todo o restante do mundo.

A necessidade de evadir-se desse espaço surge e a solução parece ser idealizar um local composto por traços opostos àqueles que a angustiam, e, além disso, com a marca da imensidão que lhe é reconfortante. Entretanto, o desprendimento desse espaço se mostra impossível, porque embora deseje reagir de maneira apática à forma como o mundo se lhe apresenta a sujeito não consegue abandonar os seus sentimentos. Sua incapacidade de ignorar a existência desse mundo e das dinâmicas que o regem, vistos negativamente pela sujeito, é o que a mantém presa a ele.

De qualquer forma, a imensidão ainda constitui um recurso, uma forma de amenizar os sentimentos resultantes de sua experiência negativa no mundo. Então, a sujeito expressa seu desejo intenso e suplicante por uma gota da imensa Via Láctea, gota que condensa todos os aspectos positivos, toda a essência revigorante, capaz de atenuar todo o sentimento negativo advindo de sua vivência no mundo. Contudo, mais uma vez essa imensidão parece ser inalcançável. A sujeito suplica pelo imenso confortante, anela desesperadamente por algo que amenize suas dores, justamente porque essa consolação está demasiado distante, a sujeito continua angustiando-se e entristecendo-se com sua experiência no mundo porque sua solução para atenuar suas dores não é alcançável, assim, segue esperando por algo que seja capaz de lhe confortar, segue nesse mundo que lhe tira a vontade de viver.

Não é por acaso, então, que o livro se intitula *Ocre*, uma cor terrosa. Mazzei (1962) havia assinalado que a primavera, tempo sem tristeza, nesse livro, é uma reminiscência, isso porque a sujeito, conforme apontado, a utiliza para assinalar um tempo em que o mundo ainda não lhe parecia cheio de traços negativos. Etelvina Terzaga (1967) assinala *Ocre* como o outono da alma e, para Sidonia Carmen Rosaenbaum (1945), a poeta assumiu, nesse livro,

com a experiência, o tom ocre ou desbotado da aridez. Os tons ocres remetem ao outono, estação do declínio na qual um ciclo entra no processo de finalização.

Para encerrar as reflexões desenvolvidas neste trabalho, penso ser interessante assinalar os caminhos para os quais ele aponta. O primeiro é que pensar os espaços não-urbanos na obra de Storni, além de buscar entendê-los em si mesmos, pode ser uma forma complementar de entendimento da visão da sujeito sobre a cidade. Nas análises deste estudo, por exemplo, exponho como a sujeito deseja espaços com traços opostos ao urbano, mas que, devido a impossibilidade de alcançá-los, também são geradores de sentimentos negativos como sofrimento e desespero. Além disso, os valores atribuídos à cidade não se limitam à hostilidade, à tristeza, visto que aponto o valor desvitalizador atribuído à urbe pela sujeito nos poemas analisados.

Assim como esse, outros valores podem ser assinalados e outras abordagens teóricas possibilitem isso. A obra poética de Alfonsina Storni, apesar de ser reconhecida como produção literária importante no que se refere à língua espanhola, devido ao pioneirismo enquanto escrita exercida por mulher com abordagem de temáticas que, à época, ainda eram problemáticas, e sob alguns aspectos talvez ainda o sejam, como o conhecimento do próprio corpo e a liberdade sexual, segue com traços quase totalmente inexplorados pelos estudos acadêmicos.

Em sua pesquisa, Nunes (2001) havia salientado a possibilidade de reflexão sobre o mar nos poemas de Storni, viés ainda não abordado apesar de bem salientado pela crítica de sua obra. A lembrança mais comum de Alfonsina refere-se ao seu suicídio, no mar, e seu soneto final, “Voy a dormir”, publicado em *La Nación* no dia seguinte à sua morte, no qual a sujeito prepara-se para o sono eterno no mar, mas tal relação, como assinalei, também está presente em “Dolor”, de *Ocre*, no qual se percebe um desejo pelo espaço litorâneo e a identificação da sujeito com as águas, e em outros textos poéticos como “Yo en el fondo del mar”, de *Mundo de siete pozos* que possui uma seção intitulada “Motivos de mar”, poema no qual, através da descrição de uma casa, de uma avenida e de seres marinhos, aparece como uma habitante do mar, além disso, outras águas aparecem em sua obra como, por exemplo, o Rio da Prata, em *Mascarilla y trébol*, por exemplo, no qual há uma série de poemas sobre “el plata”.

Outra possibilidade de abordagem refere-se à morte. Conforme assinalei, nos poemas analisados neste estudo, os elementos urbanos aparecem sob o signo da morte, alguns elementos naturais como as pedras e as estrelas também aparecem adjetivadas como

“muertas”. Em *Ocre*, ainda, no soneto “Humildad”, a morte é uma “forma destructora” que aventa tudo ao esquecimento; também se percebe a abordagem da própria morte como em “Epitafio para mi tumba”. Desde suas primeiras publicações, essa é uma temática bastante presente em sua obra, já em *La inquietud del rosal* é possível encontrar poemas como “Morir sobre los campos...”, no qual a sujeito expõe seu desejo de que estendam seu corpo enfermo no campo e que a deixem morrer sendo tocada pelo Sol para sentir “carícias de todo lo infinito”.

Para encerrar as sugestões a outros pesquisadores, assinalo o sentimento amoroso na obra de Storni, que costuma ser pensado pela crítica ou como lamento ou como êxtase, mas que também pode ser explorado enquanto sentimento que é negado pela sujeito. Em *Ocre*, há dois exemplos de poemas que permitem essa abordagem, “Dolor”, analisado neste trabalho, e “Fiesta”, no qual há uma imagem de negação do amor bastante emblemática, ao observar duas “criaturas”, à beira da praia, numa cena romântica, entre distintas reações possíveis, assinaladas pela sujeito, ela opta por dar as costas à cena, “Yo me vuelvo de espaldas”, marcando sua recusa.

Esses e outros temas são possíveis, a poética de Storni, para além da questão feminista, abordagem frequente, pode ser pensada e os conhecimentos que se tem de sua produção podem ser aprofundados a partir, também, de diferentes abordagens teóricas. Mais do que isso, encerro estas reflexões sobre o espaço na obra de Alfonsina Storni, que de forma alguma se esgotam na abordagem deste estudo, esperando que cada vez mais sua obra seja foco de pesquisas no âmbito acadêmico brasileiro, que sua leitura seja frequente nos cursos de Graduação em Letras, com ênfase em língua espanhola, mas que não se limite à academia, que seja lida nas casas e nas escolas e, assumindo-me não apenas como pesquisadora, mas como leitora, que as pessoas se deixem conquistar por essa leitura, que sintam, assim como senti, que, sob alguns aspectos, sua poética fala de algo que lhes diz respeito, que desfrutem de sua obra.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **O ar e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- _____. **A terra e os devaneios da vontade**. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.
- _____. **A terra e os devaneios do repouso**. Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- DELGADO, Josefina: **Alfonsina Storni: una biografía esencial**. Buenos Aires: Planeta, 2001.
- DIZ, Tania. Alfonsina Storni: Feminidades insurgentes. In: STORNI, Alfonsina. **Escritos: Imágenes de género**. 1ªed. Villa María: Eduvim, 2014. p. 11-38
- FINK, Nadia; SAÁ, Pitu. **Alfonsina Storni: para chicos y chicas**. Buenos Aires: Chirimbote, 2017.
- FLEURY, Martha F. **Alfonsina Storni, perla de dolor y soledad y su amistad con Manuel Ugarte**. 1ed. Córdoba: Alción, 2010.
- FONTENLA, Alejandro. Prólogo. In: STORNI, Alfonsina. **Antología poética**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. p. 1-9.
- MAZZEI, Ángel. El tema de la primavera en la poesía argentina. In: **Universidad**, Santa Fe, nº 54. p. 185-211, out/dez. 1962.
- MÉNDEZ, Mariela; QUEIROLO, Graciela; SALOMONE, Alicia. **Nosotras... y la piel: Selección de ensayos de Alfonsina Storni**. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- MISTRAL, Gabriela. Algunos semblantes: Alfonsina Storni. In: SCARPA, Roque E. **Gabriela piensa en....** Andrés Bello: Santiago, 1978. p. 37-39.
- MIZRAJE, María Gabriela. Alfonsina Storni: escándalos y soledades In: _____. **Argentinas de Rosas a Perón**. 1ªed. Buenos Aires: Biblos, 1999. p. 171-187.
- M.N. Parnaso satírico. **Martín Fierro**. nº 27-28. p. 206, 10 Maio 1926.
- MORALES, María Luz. ¡Bienvenida, Poesía!. **Repertorio Americano**. Tomo XX, nº 9. p. 129-130, mar. 1930.

- NUNES, Áurea Salete Moser. **Alfonsina Storni**: uma voz de arrabalde. 2001. 165 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/81719>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- OLIVEIRA, Karine da Rocha. **Derrubando mitos**: Alfonsina Storni e a reconstrução da identidade feminina no início do século XX. 2009. 122 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7566>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- PAZ, Julieta Gomez. Un símbolo dominante en la poesía de Alfonsina Storni. In: **Universidad**, Santa Fe, n° 46. p. 59-77, out/dez. 1960.
- ROSENBAUM, Sidonia Carmen. Alfonsina Storni In: _____. **Modern women poets of Spanish America**. New York: Cocce Press, 1945.
- SALOMONE, Alicia N. **Subjetividad femenina y experiencia moderna en la escritura de Alfonsina Storni**. 2005. 484 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Literatura Chilena e Hispanoamericana, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2005. Disponível em: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108872>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- SOUZA, Natalia Salomé de. **A escrita feminina na lírica de Maria Teresa Horta**. 2015. 121f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem. Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2015. Disponível em: <https://ri.ufmt.br/handle/1/202>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- STORNI, Alfonsina. **Languidez**. Buenos Aires: Cooperativa Editorial Buenos Aires, 1920.
- _____. **Ocre**. 2ªed. Buenos Aires: Babel, 1925.
- _____. **Poemas de amor**. Buenos Aires: Meridion, 1956.
- _____. **El dulce daño**. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 1964.
- _____. **Antología poética**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- _____. **Antología poética**. Barcelona: Edicomunicación, 1999.
- _____. **La caricia perdida**. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.
- _____. **Poesías completas**. 3ª ed. Buenos Aires: S.E.L.A, 2011.
- _____. **Poemas ciudadanos**[**Motivos de ciudad**]. Trad. Gleiton Lentz. (n.t.), n. 2, v. 1, mar. 2011, p. 131-151.
- _____. **Langor**[**Languidez**]. Trad. Gleiton Lentz. HQ de Aline Daka. (n.t.), n. 10, v. 1, jun. 2015, p. 540-548.
- _____. **Antología poética**. 1ªed. Buenos Aires: Losada, 2017.

TERGAZA, Etelvina A. **Figura y significación de Alfonsina Storni**. Cuadernos hispanoamericanos. n° 211. p. 127-144, jul. 1967 Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-258149.html>. Acesso em: 10 jun. 2020.

TOLENTINO, Jaime M. **La crítica literaria sobre Alfonsina Storni (1945-1980)**. Kassel: Reichenberger, 1997.

VIDALES, Antonella R. S. **Traduzindo a poética de Alfonsina Storni**. *Cadernos Literários*, Rio Grande, v. 27, n. 1, jul. 2020, p. 107-111.

ZANETTI, Susana. Prólogo. In: STORNI, Alfonsina. **Antología poética**. 1ed. Buenos Aires: Losada, 2017. p. 15-29.

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. 2009. 168 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras Neo-latinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ANEXO A – “PALABRAS A UN HABITANTE DE MARTE”

¿Será que existes sobre el rojo planeta,
Que, como yo, posees finas manos prehensiles,
Boca para la risa, corazón de poeta,
Y un alma administrada por nervios sutiles?

Pero en tu mundo, acaso, ¿se yerguen las ciudades
Como sepulcros tristes? ¿Las asoló la espada?
¿Ya todo ha sido dicho? ¿Con tu planeta añades
A la Vasta Armonía otra copa vaciada?

Si eres como un terrestre, ¿qué podría importarme
Que tu señal de vida bajara a visitarme?
Busco una estirpe nueva a través de la altura,

Cuerpos hermosos, dueños del secreto celeste
De la dicha lograda. Mas si el tuyo no es este,
Si todo se repite, ¡calla, triste criatura!

(STORNI, Alfonsina. **Ocre**. Buenos Aires: Babel, 1925, p. 87-88)

ANEXO B – “VERSOS A LA TRISTEZA DE BUENOS AIRES”

Tristes calles derechas, agrisadas e iguales
Por donde asoma, a veces, un pedazo del cielo,
Sus fachadas oscuras y el asfalto del suelo
Me apagaron los tibios sueños primaverales.

Cuánto vagué por ellas, distraída, empapada
En el vaho grisáceo, lento, que las decora.
De su monotonía mi alma padece ahora.
-¡Alfonsina!-No llames. Ya no respondo a nada.

Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero
Viendo en días de otoño tu cielo prisionero
No me será sorpresa la lápida pesada.

Que entre tus calles rectas, untadas de su río
Apagado, brumoso, desolante y sombrío,
Cuando vagué por ellas, ya estaba yo enterrada.

(STORNI, Alfonsina. **Ocre**. Buenos Aires: Babel, 1925, p. 57-58)

ANEXO C – “CALMA”

Las chimeneas rayan de oscuro
El cielo blanco, caliginoso,
Las bocas muertas, y el río untoso
Lame los hongos de un viejo muro.

El grano de oro duerme en el saco
Que en sofocadas pilas lo encierra.
No hay viento, pero, con ruido opaco,
Frutas maduras caen a tierra.

Miro la plantas y siento como
Si en esta siesta, muerta y de plomo,
La raíz dura se le aflojara,

Cansada, laxa, y a sus efectos
Por las arterias me circulara
El humor blanco de los insectos.

(STORNI, Alfonsina. **Ocre**. Buenos Aires: Babel, 1925, p. 83-84)

ANEXO D – “DOLOR”

Quisiera esta tarde divina de octubre

Pasear por la orilla lejana del mar;

Que la arena de oro, y las aguas verdes,

Y los cielos puros me vieran pasar.

Ser alta, soberbia, perfecta, quisiera,

Como una romana, para concordar

Con las grandes olas, y las rocas muertas

Y las anchas playas que ciñen el mar.

Con el paso lento, y los ojos fríos

Y la boca muda, dejarme llevar;

Ver cómo se rompen las olas azules

Contra los granitos y no parpadear;

Ver cómo las aves rapaces se comen

Los peces pequeños y no despertar;

Pensar que pudieran las frágiles barcas

Hundirse en las aguas y no suspirar;

Ver que se adelanta, la garganta al aire,

El hombre más bello; no desear amar...

Perder la mirada, distraídamente,

Perderla, y que nunca la vuelva a encontrar;

Y, figura erguida, entre cielo y playa,

Sentirme el olvido perenne del mar.

(STORNI, Alfonsina. **Ocre**. Buenos Aires: Babel, 1925, p. 131-132)

ANEXO E – “LA VÍA LÁCTEA”

Blanco polen de mundos, dulce leche del cielo,
¡Quién fuera una gigante mariposa divina
Para hundir la cabeza en aquella tu harina
Impalpable y libarte como a cosa del suelo!

Ya de nuevo en los ojos quema la primavera,
Mas mi pasión humana yace, roto el peciolo,
Y agotada mi alma está el mundo tan solo
Que camino y retumban mis pasos en la esfera.

Y en las noches nevadas, cuando a pesar de quietos
Siento moverse arriba los blancos esqueletos
De las estrellas muertas, me acomete como uno

Deseo de los cielos, y no sé qué ofreciera
Por que sobre mi frente miserable cayera
Una gota tan solo de la leche de Juno.

(STORNI, Alfonsina. **Ocre**. Buenos Aires: Babel, 1925, p. 29-30)