

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

ESCOLA DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

NATHALIA MAYNART CADÓ

AS MULHERES EM CENA:
ESTUDO DO TEATRO DE ALFONSINA STORNI E BEATRIZ GUIDO EM RELAÇÃO À
MODERNIDADE ARGENTINA

Porto Alegre, 2021

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

NATHALIA MAYNART CADÓ

AS MULHERES EM CENA:

ESTUDO DO TEATRO DE ALFONSINA STORNI E BEATRIZ GUIDO EM RELAÇÃO À
MODERNIDADE ARGENTINA

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Escola de
Humanidades da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Regina Kohlrausch

Porto Alegre

2021

NATHALIA MAYNART CADÓ

AS MULHERES EM CENA:

ESTUDO DO TEATRO DE ALFONSINA STORNI E BEATRIZ GUIDO EM RELAÇÃO À
MODERNIDADE ARGENTINA

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Escola de
Humanidades da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul

Aprovada em: 07 de janeiro de 2021

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Regina Kohlrausch

Orientadora

Prof.^a Dr.^a Liliam Ramos da Silva (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Maria Eunice Moreira (PUCRS)

Porto Alegre

2021

Ficha Catalográfica

C126m Cadó, Nathalia Maynard

As mulheres em cena : estudo do teatro de Alfonsina Storni e Beatriz Guido em relação à modernidade argentina / Nathalia Maynard Cadó. – 2021.

135.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Kohlrausch.

1. Literatura. 2. História. 3. Argentina. 4. Teatro. 5. Modernidade.
I. Kohlrausch, Regina. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

Dedico esta dissertação à minha mãe Silvana. À minha professora e educadora favorita, que realizou sua especialização em Literatura Brasileira fazendo o trajeto Novo Hamburgo a Santa Cruz de ônibus semanalmente comigo durante dois anos quando eu era bebê. Talvez seja por isso que a vida nos colocou em caminhos tão parecidos. Dedico à principal incentivadora para que eu ingressasse em um mestrado e que acredita diariamente em meu potencial como professora e pesquisadora.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a aquele que sempre acompanha a minha trajetória de vida e está comigo onde quer que eu esteja. Sem ele, Deus, eu não concretizaria nenhum dos meus sonhos.

À CAPES, pela concessão da bolsa que permitiu com que eu realizasse por dois anos o curso de Mestrado em Letras com dedicação e êxito.

À professora, pesquisadora e minha orientadora Regina Kohlrausch: por toda a amizade e dedicação nesses dois anos de curso de Mestrado, suas preciosas orientações e conselhos que, sem eles, este trabalho não existiria. Por estar sempre disposta a me ajudar e me compreender. Por ter me estendido a mão, mesmo sem me conhecer, em um momento em que decidi mudar meus rumos acadêmicos.

À PUCRS, pelo ambiente de estudo disponibilizado para que esta dissertação fosse concretizada, bem como os professores e professoras do Programa de Pós Graduação em Letras, pela inspiração e aulas maravilhosas.

À professora Maria Eunice Moreira, pela sua valiosa avaliação na banca de qualificação deste trabalho. Por ter me ajudado a definir melhor como eu poderia seguir escrevendo esta dissertação. Agradeço, de mesmo modo, pela sua avaliação na banca final e por ter sido uma professora que sempre me auxiliou ao longo do curso.

À professora Liliam Ramos da Silva, que possui um significado muito importante na minha trajetória como professora e pesquisadora. Por ter me apresentado, ainda na graduação, a importância da representatividade latino-americana e também me mostrar a literatura hispano-americana de autoria feminina em suas aulas, inspirando-me a seguir nessa área de estudo.

Aos meus dois pais que, como sempre digo, Deus foi bom comigo e me deu dois: meu pai Renato e meu “paidrasto” Raul.

Ao meu raio de sol e o amor da minha vida: minha irmã Ana Laura.

Aos meus avós que, com seus sábios conselhos, vêm me acompanhando nessa trajetória acadêmica, com todo o seu amor, carinho e orações.

Ao Pietro: pelo amor, paciência, companheirismo e por estar ao meu lado em todos os momentos, inclusive aqueles em que precisei dedicar-me a este trabalho.

À Aline, a melhor atriz de teatro do mundo para mim. Pela linda amizade de anos e por ter apresentado a arte do teatro em minha vida. E pela ajuda em construir esse trabalho com seus conselhos e empréstimo de textos.

Ao Colégio Sinodal da Paz, ambiente de trabalho acolhedor e feliz, que me apoiou nesse momento tão importante de minha vida – e em tantos outros! – Obrigada pela paciência e a compreensão.

Aos meus alunos e alunas: obrigada pela paciência, carinho e, acima de tudo, sorrisos. Sorrisos que são o combustível para que eu esteja com a certeza todos os dias de que estou trilhando o caminho correto.

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

Un hombre del pueblo de Neguá, en la costa de Colombia, pudo subir al alto cielo. A la vuelta contó. Dijo que había contemplado desde arriba, la vida humana. Y dijo que somos un mar de fueguitos.

– El mundo es eso -reveló- un montón de gente, un mar de fueguitos. Cada persona brilla con luz propia entre todas las demás. No hay dos fuegos iguales. Hay fuegos grandes y fuegos chicos y fuegos de todos los colores. Hay gente de fuego sereno, que ni se entera del viento, y gente de fuego loco que llena el aire de chispas. Algunos fuegos, fuegos bobos, no alumbran ni queman; pero otros arden la vida con tanta pasión que no se puede mirarlos sin parpadear, y quien se acerca se enciende

(GALEANO, 1993, p. 5).

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo central analisar a dramaturgia feminina argentina do século XX em duas etapas distintas: a primeira, de Alfonsina Storni e sua peça *Polixena y la Cocinera*; seguidamente, com Beatriz Guido na obra *Soledad y el Incendiario* a qual, embora seja classificada como fotonovela, deu-se um olhar a ela como um texto teatral, ao observar que contém muitas características em comum com o drama e também com a afirmação de Emil Staiger (1975) ao dizer que todo texto pode ser adaptado aos palcos, desde que o autor tenha ciência e conhecimento do âmbito teatral. A principal questão que a pesquisa quis responder foi: considerando o forte impulso modernizante do século XX em Buenos Aires e todas as mudanças causadas no meio cultural, quais elementos históricos oriundos deste período de urbanização e modernidade podem ser encontrados e analisados nas peças teatrais já mencionadas, de Alfonsina Storni e Beatriz Guido? Diante disso, a discussão do trabalho teve como foco a busca de marcas da história no período em que essas escritoras viveram, contextualizadas em um processo de modernização argentina, sobretudo em sua capital Buenos Aires. O delineamento desta dissertação tem como base os conceitos de *representatividade*, de Angel Rama, *modernidade tardia*, de Ana Pizarro, que evidenciaram a modernidade na América Latina no século XX como um todo e respeitando o desenvolvimento próprio de cada região, e *cultura de mescla*, de Beatriz Sarlo, que definiu o momento de Buenos Aires principalmente entre os anos 1920 a 1930. As três noções valorizam a perspectiva histórica do continente, o que é fundamental para discutir tais situações passadas no texto literário. Examinando as obras de Storni e Guido, presencia-se que ambas colocaram em cena mulheres que retratam a sociedade na época, colidindo com períodos históricos que a visibilidade feminina foi questionada. Dessa forma, a investigação considera a representação da mulher como uma referência do espaço urbano argentino e também da modernidade latino-americana, que é o que está indicado nas peças. O estudo também contempla um panorama do teatro argentino nas fases mais importantes do século XX e há como principal orientação teórica autores que abordam o teatro em sua relação histórica, articulando tópicos com as peças de Storni e Guido.

Palavras-Chave: Literatura. História. Argentina. Teatro. Modernidade. Visibilidade feminina.

ABSTRACT

The main objective of this work is to understand the Argentine female dramaturgy of the 20th century in two distinct stages. First, by Alfonsina Storni and her play *Polixena y la Cocinera*; then, with Beatriz Guido in the work *Soledad y el Incendiario* which, although it is classified as a photonovel, was considered as a theatrical text, observing that it contains many characteristics in common with the drama and also with the statement of Emil Staiger (1975). According to him, any text can be adapted to the stage, as long as the author has the science and knowledge of the theatrical scope. The main question this research wanted to answer was: considering the strong modernizing impulse of the 20th century in Buenos Aires and all the changes caused in the cultural environment, which historical elements from this period of urbanization and modernity can be found and analyzed in the plays already mentioned, by Alfonsina Storni and Beatriz Guido? Therefore, the discussion of the work focused on the search for historical marks in the period in which these writers lived, contextualized in a process of Argentine modernization, especially in their capital, Buenos Aires. The outline of this dissertation is based on the concepts of *representatividade*, by Angel Rama; *modernidade tardia*, by Ana Pizarro, which showed modernity in Latin America in the 20th century as a whole and respecting the specific development of each region; and *cultura de mescla*, by Beatriz Sarlo, who defined the moment in Buenos Aires mainly between the 1920s and 1930s. The three notions prize the continent's historical perspective, which is key to discuss such past situations in the literary text. Examining the works of Storni and Guido, one can see that both put on the scene women who portray society at the time, clashing with historical periods in which female visibility was questioned. Thus, the investigation considers the representation of women as a reference in the Argentine urban space and also in Latin American modernity, which is what is indicated in the plays. The study also contemplates an overview of Argentine theater in the most important phases of the 20th century. Also, as the main theoretical orientation, there are authors who approach theater in its historical relationship, articulating topics with the plays by Storni and Guido.

Keywords: Literature. History. Argentina. Theater. Modernity. Women's visibility

RESUMEN

El trabajo tiene como su objetivo central comprender la dramaturgia femenina argentina en el siglo XX en dos etapas distintas: la primera, de Alfonsina Storni y su pieza *Polixena y la Cocinerita*, seguido de Beatriz Guido en la obra *Soledad y el Incendiario*, la cual aunque sea clasificada como fotonovela, se la miró como un texto de teatro, al observar que hay muchas características en común con el drama y también con la afirmación de Emil Staiger, que dijo que todo texto puede adaptarse a los escenarios, desde que el autor esté ciente y tenga conocimiento acerca del ámbito teatral. La principal cuestión que la investigación quiso contestar fue: considerando el fuerte impulso de modernización en el siglo XX en Buenos Aires y todos los cambios que se produjeron en el medio cultural, ¿cuáles son los elementos históricos de este periodo de urbanización y modernidad que pueden encontrarse y analizarlos en las piezas teatrales ya citadas, de Alfonsina Storni y Beatriz Guido? Frente a eso, la discusión del trabajo tuvo como enfoque la búsqueda de identificaciones históricas en el periodo que estas escritoras vivieron, contextualizadas en un proceso de modernización argentina, sobretodo en su capital Buenos Aires. La delineación de esta tesis hay como base los conceptos de representatividad, de Angel Rama, modernidad tardía, de Ana Pizarro, que demostraron la modernidad en América Latina en el siglo XX como un todo y respetando el desarrollo propio de cada región, y cultura de mezcla, de Beatriz Sarlo, que definió el momento de Buenos Aires principalmente entre los años 1920 a 1930. Las tres nociones valoran la perspectiva histórica del continente, lo que es fundamental para la discutirla a través del texto literario. Examinando las obras de Storni y Guido, se presencia que ellas pusieron en escena mujeres que retratan a la sociedad en la época, relacionándolas con los periodos históricos que la visibilidad femenina ha sido cuestionada. Así pues, la investigación considera la representación de la mujer como un referencial del espacio urbano argentino y también de la modernidad latinoamericana, lo que se indica a lo largo de las piezas. En el estudio también hay un panorama del teatro argentino en las fases más importantes del siglo XX, y tiene como principal orientación teórica autores que comprenden el teatro en su relación histórica, relacionándola a algunos tópicos con las piezas de Storni y Guido.

Palabras clave: Literatura. Historia. Argentina. Modernidad. Visibilidad femenina.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
2 RELACIONANDO LITERATURA E HISTÓRIA: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO DOS ANOS DE 1920 A 1960 NA ARGENTINA. O LUGAR DE ALFONSINA STORNI E BEATRIZ GUIDO NO SISTEMA LITERÁRIO	16
2.1 A modernidade no século XX: vozes teóricas que sustentam uma nova forma de enxergar a sociedade e a literatura	16
2.2 Os anos de 1920 a 1930: a imigração em Buenos Aires e as consequências de um novo público leitor	24
2.3 Os anos de 1940 a 1960: fatos históricos, a vida em <i>pós-modernidade</i> e o peronismo argentino	33
2.4 Alfonsina Storni, uma dramaturga da modernidade	43
2.5 Beatriz Guido: sua história e inserção no círculo literário.....	56
2.6 Alfonsina Storni e Beatriz Guido: um diálogo entre épocas distintas	65
3 TEORIAS DO DRAMA E APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DO TEATRO ARGENTINO NO SÉCULO XX	67
3.1 A teoria do drama burguês, drama moderno e o teatro contemporâneo	67
3.2 Considerações históricas sobre o teatro argentino no século XX	85
3.3 A teoria do drama no teatro argentino: uma análise	94
4 AS MULHERES NO CENÁRIO DE MODERNIDADE: UMA ANÁLISE DAS PEÇAS TEATRAIS <i>POLIXENA Y LA COCINERITA</i>, DE ALFONSINA STORNI, E <i>SOLEDAD Y EL INCENDIARIO</i>, DE BEATRIZ GUIDO.....	97
4.1 Apresentação e síntese das peças de Alfonsina Storni e Beatriz Guido em meio ao universo sociopolítico latino-americano	97
4.2 O teatro de Storni e Guido em seu contexto histórico: marcas da história e modernidade no texto literário	114
4.3 Análise de aspectos da teoria e história do teatro em Storni e Guido.....	120
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
REFERÊNCIAS	132

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta dissertação é a construção de uma pesquisa sobre a literatura dramática feminina argentina do século XX, estudando especificamente duas peças de teatro e visando situá-las em seu contexto histórico e no processo de modernidade, tanto de Buenos Aires quanto da América Latina. As peças escolhidas foram: *Polixena y la Cocinera* (1931) de Alfonsina Storni, e o livro *Soledad y el Incendiario* (1982), de Beatriz Guido, o qual contém o texto teatral *Simplemente Dormida*. Optou-se em realizar este estudo como forma de destacar e conhecer a literatura produzida por mulheres no século XX na Argentina, época de um profundo processo modernizante no país, observando como o universo feminino fora constituído nesse contexto. Nota-se que, ao abordar sobre literatura escrita por mulheres, questiona-se o seu espaço e visibilidade na História da Literatura, como afirmou Aleida Assmann (2011):

A pesquisa feminista insiste em que o senso comum compreenda que a *grandeza* é um predicado, uma característica feita de homens para homens. Chamou a atenção o poeta Gray, nos idos do século XVIII, que a luz da fama nunca brilha sobre os pobres marginais. Hoje chama a nossa atenção o fato de que a luz da fama nunca ou quase nunca brilha sobre as mulheres. Não importa como se chamem: Cato, Cícero e César ou Hampden, Míton e Cromwell – nos anais da história a fama nunca rima com mulher. Em todas as camadas sociais a mulher constitui o plano de fundo sobre o qual a fama masculina se ergue, luzente. Enquanto as condições para a inclusão na memória cultural forem a grandeza heroica e a canonização clássica, as mulheres serão sistematicamente vítimas do esquecimento cultural: trata-se de um caso clássico de amnésia cultural” (ASSMANN, 2011, p. 66-67).

Para Assmann, nos anais da história, e aqui inclui-se a história da literatura, o protagonismo não era feminino. A memória cultural esteve associada ao cânone majoritariamente masculino e heróico, em que as mulheres igualmente integravam o seu plano de fundo, mas nunca – ou quase nunca – vistas como principais ou iguais. O estudo que segue apresenta como principal justificativa ampliar o conhecimento sobre a literatura de autoria feminina e inserir na memória cultural o protagonismo dessas mulheres que sempre atuaram na literatura, mas que não necessariamente receberam o merecido destaque ou, como disse Assmann (2011, p. 67), “a luz da fama nunca ou quase nunca brilha sobre as mulheres.” Incluindo tais tópicos, o propósito é tratar do teatro, gênero que mereceria mais atenção nos estudos literários. Pensando nisso, este trabalho retrata os anos 1920 a 1980 na Argentina através da dramaturgia de duas escritoras argentinas dessa época, Alfonsina Storni e Beatriz Guido. A primeira conformou sua vida literária entre os anos 1920 a 1930, período em que a Argentina passava por uma modernização sobretudo urbana, onde o espaço das mulheres era conquistado de forma tímida e, ao mesmo tempo, já bastante significativa. Guido vivenciou um

período de vida literária num regime pós peronista, ecoando em sua literatura acontecimentos históricos e o retrato da mulher em sua época, em um viés crítico e político.

A escolha em estudar essas autoras e suas peças nesta dissertação partiu de um interesse pessoal sobre a cultura do teatro que veio desde o início da graduação em Letras; ainda antes de ingressar no curso, o drama era o gênero literário que mais me interessava. Além disso, sou formada em Letras Português-Espanhol e suas respectivas literaturas e, ao longo da faculdade, fui interessando-me cada vez mais pela literatura hispano-americana, em especial a de autoria feminina. No entanto, pouco ou nada se comentava de dramaturgas mulheres, muito menos na América hispânica; já nos últimos semestres, em uma aula de literatura em que conheci várias escritoras, uma em especial me chamou a atenção: Alfonsina Storni. Ao final da graduação, acabei relacionando meus principais interesses e, pela minha curiosidade em associar teatro e literatura hispano-americana produzida por mulheres, meu trabalho de conclusão de curso foi o estudo da peça *El amo del Mundo* (1927), de Storni, analisando aspectos, situações e comportamentos dos personagens em relação ao contexto histórico da década em que foi escrita, entre os anos de 1920 a 1930. Desejando conhecer mais sobre o teatro de Storni, optei por continuar a minha pesquisa inserida no universo argentino do século XX, só que dessa vez incluindo Beatriz Guido, cuja obra conheci por acaso, ao encontrar, o livro *Soledad y el Incendiario* em um sebo em Montevideú, quando estava preparando-me para ingressar no curso de Mestrado em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

A estrutura da dissertação está dividida em três capítulos, antecedidos por estas Considerações iniciais e finalizadas com as Considerações finais e as Referências. Primeiro, de caráter teórico, inicio com a discussão sobre a representação do espaço latino-americano e modernidade, com base nos teóricos Angel Rama (1982) e Ana Pizarro (2006). Do cenário da América Latina proposto por esses dois autores, comparo os conceitos de *representatividade* (Rama) e *modernidade tardia* (Pizarro) em diálogo com a noção de *modernidade periférica*, proposto por Beatriz Sarlo (2010), entrando já no panorama de Buenos Aires. Com essas três definições, realizo uma contextualização histórica da capital portenha no século XX através de historiadores como Boris Fausto e Fernando Devoto (2004) e Mariana Vicat (2007). Posteriormente, um estudo biográfico das duas escritoras em que foco neste trabalho, em associação com fatos históricos do período em questão, utilizando como referencial teórico biógrafas que retrataram suas vidas, como Josefina Delgado (2010) sobre Storni, e Cristina Mucci (2002) sobre Guido.

No segundo capítulo encontram-se as teorias do teatro que escolhi estudar para realizar a análise das duas peças, seguindo sua cronologia temporal: drama burguês e drama moderno, na perspectiva de Peter Szondi (2004 e 2001, respectivamente), teatro contemporâneo e apontamentos do teatro de vanguarda, usando Gerd Bornheim (2015). Na sequência, a história e características do teatro na Argentina, correspondente ao período de Alfonsina Storni e Beatriz Guido, investigando quais as principais características do teatro de Buenos Aires no século XX. Finalizei o segundo capítulo com a análise de características teóricas do drama (burguês, moderno, contemporâneo, vanguardista) no teatro argentino, evidenciando semelhanças e diferenças.

O terceiro capítulo é de caráter analítico, comparando as peças de Storni e de Guido com o material teórico exposto nos capítulos 1 e 2. Na primeira seção realiza-se uma apresentação de cada peça, seguida de um resumo de cada uma delas, uma vez que não foram, até o momento, traduzidas para o português além da dificuldade de acesso por falta de novas edições à disposição do público leitor.

As seções seguintes desse capítulo voltam-se para a análise das peças: na primeira parte discorro sobre fatos e elementos históricos presentes nos textos de Guido e Storni, retratando também a caracterização feminina mostrada nas peças em contraste com a posição da mulher na sociedade na época das autoras. Por último, examina-se as características das peças em consonância com a proposição teórica exposta por Szondi e Bornheim explicitadas no segundo capítulo.

No decurso desta dissertação deseja-se trazer à tona o estudo da literatura dramática de autoria feminina argentina, como forma de incentivar mais pesquisas sobre o tema, dando voz e protagonismo a mulheres que, ao longo da história literária permaneceram, por muito tempo, silenciadas. Este trabalho mostra e discute sobre a obra e a atuação das duas escritoras, Alfonsina Storni e Beatriz Guido, que não só manifestaram sua preocupação, mas defenderam o direito e o reconhecimento da mulher como sujeito e com direitos para atuar em todos os setores e ambientes da vida social e política argentina. Valeram-se, para essa defesa e questionamento, da literatura e das publicações em jornais, cada uma a seu tempo, no contexto da modernidade argentina e, porque não, da América Latina.

2 RELACIONANDO LITERATURA E HISTÓRIA: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO DOS ANOS DE 1920 A 1960 NA ARGENTINA. O LUGAR DE ALFONSINA STORNI E BEATRIZ GUIDO NO SISTEMA LITERÁRIO

2.1 A modernidade no século XX: vozes teóricas que sustentam uma nova forma de enxergar a sociedade e a literatura

estas protagonistas, que reflejan en sus escritos su mirada sobre su época, sobre los debates, las crisis y los problemas de su tiempo. Todas ellas, pertenecientes a un siglo que, según aseguraban algunos pensadores del siglo XIX, **tendría como centro la cuestión femenina** (PIERINI, 2014, p. 8 – Grifos meus).

A citação acima, de Margarita Pierini (2014), remete já a uma provocação que, por coincidência, apenas algumas das teóricas mulheres deste primeiro capítulo (Beatriz Sarlo, com seus escritos em 2010 e 1997 e Ana Pizarro, em 2006) mencionaram: o século XX como tempo central para tratar as questões femininas na América Latina. Sarlo, em *Modernidade Periférica*, afirmou que foi no século XX que a discussão de gênero começou a ser posta na coletividade de forma mais séria. Já Ana Pizarro disse que, mais especificamente, foi na segunda metade do século XX, na década de 60, que se buscou a identidade latino-americana no continente, intento que vinha desde a independência dos países e que, com isso, vieram também as reivindicações feministas. Com base nisso, constata-se que foi no século XX que as questões femininas começaram a ser discutidas a partir de uma postura social e ideológica, com um lugar de visibilidade, graças às inspirações de movimentos que já vinham dos Estados Unidos e da Europa: “resulta revelador de la fuerza con que las demandas difundidas por las feministas europeas y norte-americanas habían sabido penetrar en algunos foros de América Latina”. (PIERINI, 2014, p. 8). A referência tomada como ponto de partida, como confirmam as palavras da estudiosa, tem resquícios na Revolução Francesa, acontecimento que desencadeou movimentos progressistas e revolucionários de grande parte do século XIX e XX: “el proceso paralelo por el cual la concentración de la autoridad en manos de quien detentaban el poder tenía como correlato las restricciones a la participación de las mujeres en la política” (PIERINI, 2014, p. 9). Pierini destacou que a Revolução Francesa alertou e inspirou os feminismos, porque, até esse acontecimento, era evidente a restrição à participação das mulheres na política, sendo que esta estava a cargo somente dos homens. Segundo Joan W. Scott, em citação que consta no artigo de Pierini, “De esta forma, por definición jurídica, las mujeres no eran actores públicos; y fueron expulsadas de la política contemporánea y de la historia” (APUD PIERINI, 2014, p.

9). Isso demonstra que a participação nos locais públicos determinava, muitas vezes, o lugar do sujeito no cotidiano. A não-participação das mulheres na política fez com que elas ficassem apagadas inclusive em outras vias de atuação, como, por exemplo, a ciência e demais eventos sociais que marcaram as histórias locais e nacionais, devido a esse divisor de gênero entre o que podem os homens e o que compete às mulheres.

Segundo Pierini, apenas no final do século XIX a perspectiva de ampliar a cidadania foi discutida. É nesse período que muitas mulheres vão para a universidade, começam a atuar como profissionais, deixando de ser apenas donas de casa, passando a administrar os seus bens e, como alegou a autora, finalmente tornam-se visíveis como sujeitos políticos, por mais que a igualdade de todos os direitos até aquele momento estivesse ainda muito distante, como será mostrado com base na história de vida das autoras Alfonsina Storni e Beatriz Guido, foco desta dissertação.

Buscando pensar sobre a ocupação de espaço das mulheres no contexto latino-americano no século XX, tem-se como base Angel Rama (1982) e Ana Pizarro (2006) em relação às abordagens próprias da modernidade, correlacionadas com o contexto do século XX, para então apresentar a contextualização histórica do período em que viveram as duas autoras argentinas¹. Será estudado nos parágrafos que seguem a ideia de *representatividade*, de Rama, e *modernidade tardía*, de Ana Pizarro, e posteriormente ser conectado com o conhecimento de *cultura de mescla*, proposto pela estudiosa Beatriz Sarlo. A *representatividade* surgiu no período nacionalista latino-americano inspirado nas independências dos países, pautando na prospecção de identidade e tendo a literatura como símbolo de um universo sociopolítico. Já a *modernidade tardia* é uma crítica aos sistemas políticos e sociais da América Latina, muitas vezes considerados “atrasados” em relação ao desenvolvimento do continente europeu, porém expressando que cada continente teve seus progressos próprios e referentes às épocas históricas nas quais vivenciaram.

Conforme Rama (1982), praticamente todas as nações latino-americanas possuíam o desejo de independência desde o começo de sua história devido à forma violenta e drástica de como foram colonizadas: “que ciega desoyó las voces humanistas de quienes reconocían la vaciosa otredad que descubrían en América” (RAMA, 1982, p. 11). Os colonizadores procuraram olhar apenas uma perspectiva do continente e, na visão deles, ignorando a sua

¹ A contextualização histórica vai desde os anos 1920 até 1960, perpassando as teorias propostas por Rama e Pizarro. Por último, as autoras que, num primeiro momento são apenas citadas, finalmente são vistas de forma aprofundada: os dois últimos subcapítulos dessa primeira parte são dedicados a contar a vida literária de Alfonsina Storni e Beatriz Guido, com suas biografias e relação com o contexto histórico já mencionado.

cultura e costumes locais, o que apenas fez com que despertasse ainda mais o sonho de independência dos povos nativos. Esse desejo formou uma unidade na América Latina, mas respeitando as peculiaridades e particularidades de cada região:

La unidad de América Latina ha sido y sigue siendo un proyecto del equipo intelectual propio, reconocida por un consenso internacional. Está fundada en persuasivas razones y cuenta a su favor con reales y poderosas fuerzas unificadoras. [...] van desde una historia común a una común lengua y a similares modelos de comportamiento (RAMA, 1982, p. 57).

Interpretando o que foi dito por Rama, considera-se que a unidade de América Latina passa do coletivo ao individual: vem de um projeto de várias pessoas para o que é único de cada um. Para Pizarro (2006), seguindo o pensamento de Rama, foi na década de 60 em que as nações, de forma mais efetiva, fixaram-se na busca de identidade no Continente. A autora destacou o fato de que a formação do povo latino-americano está pautada na unidade da multiplicidade. Diante disso, considerando a originalidade peculiar e cultural de cada uma das nações, o que deveria ser levado em conta está posto no critério de *representatividade* que, como explicado anteriormente, surgiu a partir dos movimentos de independência para mostrar a individualidade de uma nação, sincronicamente que contemplou todo um universo sociopolítico da América Latina. Para Rama, essa noção existiu desde o período da colonização – porém, explodiu-se com as independências -, a literatura se mostrou única e original. Pizarro seguiu as ideias de Rama, agregando que foi na década de 60 que se observou uma efervescência cultural no continente. Percebe-se que os dois teóricos concordam que a literatura hispano-americana possui um caráter de autonomia, fixada nesse entendimento:

El esfuerzo de independencia ha sido tan tenaz que consiguió desarrollar, en un continente donde la marca cultural más profunda y perdurable lo religa estrechamente a España y Portugal, una literatura cuya autonomía respecto a las peninsulares es flagrante más que por tratarse de una invención insólita sin fuentes conocidas, por haberse emparentado con varias literaturas extranjeras occidentales en un grado no cumplido por las literaturas madres (RAMA, 1982, p. 12).

Em vista disso, a independência, além de garantir a autonomia nacional, oportunizou uma literatura, mesmo originária de uma hegemonia espanhola e portuguesa, que buscou construir a sua própria identidade na ficção. Nesse sentido, esse olhar direcionado às questões centrais próprias do continente desde a sua formação se encontra na dramaturgia de Alfonsina Storni e Beatriz Guido.

A *representatividade* latino-americana, segundo Rama, foi similarmente marcada pela recente urbanização e pela classe média que vinha surgindo: “la originalidad y la representatividad, ambas situadas sobre un dialectico eje historico”, (RAMA, 1982, p. 13). Se essa percepção está confrontada com a historicidade, ela pode expressar o modo como Buenos Aires ia sendo construída no século XX. Esse critério de Rama vai do período nacionalista e social, entre 1910 a 1940, momento este que destacou o período modernizante da capital argentina, marcou a trajetória intelectual de Alfonsina Storni e o início da vida literária de Beatriz Guido.

No que se refere ao critério apontado por Rama, evidencia-se o quanto a *representatividade* se revela na diversidade dos povos latino-americanos:

Criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo y también vanguardismo urbano, modernización experimentalista, futurismo, restauran el principio de representatividad, otra vez teorizado como condición de originalidad e independencia, aunque ahora dentro de un esquema que mucho debía a la sociología que había estado desarrollándose con impericia (RAMA, 1982, p. 15).

Nesse sentido, fixado na diversidade tanto étnica quanto de movimentos que estavam acontecendo nos países latino-americanos, o que singulariza as nações de forma cultural e social, e aqui neste trabalho focando-se na renovação da capital argentina na primeira metade do século XX, esse critério foi impulsionado pela classe média que “estaban integradas por buen número de provincianos de reciente urbanización”, comenta Rama (1982, p. 15). A *representatividade*, entrando no contexto argentino, relaciona-se com o conceito de *cultura de mescla* adotado por Beatriz Sarlo (2010). Para a estudiosa, mistura presente nos quadros de Xul Solar ², pode ser considerada a mesma que ocorre na cultura dos intelectuais, tendo como cenário exemplar a cidade de Buenos Aires:

O que Xul Solar mescla em seus quadros também se mescla na cultura dos intelectuais: modernidade europeia e especificidade rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador; *criollismo* e vanguarda. Buenos Aires: o grande cenário latino-americano de uma cultura de mescla (SARLO, 2010, p. 32).

Pensando no que foi proposto por Rama e Sarlo, tanto *representatividade* quanto *cultura de mescla* podem comparar-se no sentido de que são impulsionados a partir da classe média e teorizados tendo como inspiração a recente urbanização; de todo um continente para Rama –

² Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, mais conhecido como Xul Solar, (San Fernando, 14 de dezembro de 1887 - Tigre, 9 de abril de 1963), foi considerado um dos maiores artistas plásticos do século XX, pintando temáticas ligadas ao Surrealismo, Simbolismo e Expressionismo.

representatividade –, e com foco em Buenos Aires, para Beatriz Sarlo – *cultura de mescla*. Essas definições se associam com o de *modernidade tardia*, proposto por Ana Pizarro; para a autora, a modernidade tardia conforma-se no período da pós-colonização e de ditaduras, depois de 1960, caracterizando a múltipla diversidade do povo latino-americano. Considera contemporâneo, conquanto, em relação às demais nações globais e em consequência dos momentos de colonização e regimes militares, essa modernidade latino-americana acabou por ser tardia. O ano de 1960, segundo Pizarro, é quando o nosso continente se inseriu no âmbito internacional, sem abrir mão de seu desenvolvimento histórico e cultural, caracterizando-se, por isso, um tipo de modernidade, com dinâmicas diferentes e relações específicas, por isso o termo *tardia*:

Na América Latina, a modernidade adquire seu perfil periférico na complexidade de fluxos culturais que se cruzam, se encobrem, permanecem muitas vezes, isolados, desenvolvem-se em termos desiguais, adquirem caráter residual ou emergente, desintegram-se ou perduram, misturam-se. Tais fluxos proveem de pontos diferentes da região, possíveis talvez de organizar, para sua compreensão, em torno de núcleos de funcionamento que recebem, irradiam ou, pelo menos, adquirem densidade em sua geografia cultural (PIZARRO, 2006, p. 60).

Com essa explicação mais aprofundada de *modernidade tardia*, alguns apontamentos podem ser realizados, evidenciando semelhanças e diferenças entre as três concepções apresentadas. Primeiramente, há uma cronologia entre essas ideias: a *representatividade* vai do período nacionalista social, de 1910 a 1940, deixando, certamente, resquícios posteriores. A *cultura de mescla* encontrava-se imersa nessa época, que vai de 1920 a 1930, no impulso modernizante da Argentina. Já o conceito de *modernidade tardia* é mais contemporâneo, uma vez que surgiu depois da década de 60, no decurso do pós colonialismo e ditaduras. As ideias de *representatividade* e *modernidade tardia* parecem ser mais amplas, abarcando todo o continente, enquanto *cultura de mescla* é mais singular do processo moderno de Buenos Aires.

Em comum entre esses três pontos, sem dúvida, há a importância que deram para considerar o território latino-americano como singular quanto ao seu aspecto cultural, retratando a modernidade e tendo esse espaço sempre impulsionado por uma coletividade que se dirige para uma individualidade. Pode-se afirmar que *representatividade* e *modernidade tardia* se caracterizam por marcarem desenvolvimentos singulares em detrimento das demais nações, sobretudo europeias, concluindo que existia um “diferente grado de desarrollo respecto a lo que se visualizaba como único modelo de progreso, el europeo”. (RAMA, 1982, p. 13). A diferença está quanto à data em que estes pensamentos foram postulados, em situações históricas distintas: a *representatividade*, no momento nacionalista, enquanto o de *modernidade*

tardia nos regimes militares. Apesar disso, o que Pizarro e Rama mostraram, interpretando suas falas, é que houve dois progressos distintos: o europeu e o latino-americano. Tal diferença – temporal, histórica e social – está quando esses dois progressos aconteceram, em função das independências e ditaduras dos países latino-americanos. Ao saber que Pizarro seguiu em muitos aspectos o estudo de Rama, é possível confirmar que há características de *representatividade* que inspiraram a estudiosa a criar a noção de *modernidade tardia*.

A percepção de *modernidade tardia* é uma ideia pautada mais na diversidade cultural, enquanto *cultura de mescla*, foca-se, além disso, na diversidade étnica e nas nacionalidades distintas que a capital argentina recebeu nesse período. Também é interessante ressaltar que Beatriz Sarlo definiu a cidade como um “cenário latino-americano”, podendo concluir que há aspectos da *representatividade* de Rama presentes na *cultura de mescla*, sugerindo que ambos traduzem a coletividade e, conjuntamente, a singularidade da sociedade latino-americana na primeira metade do século XX.

Buenos Aires viveu um processo modernizante diferente que os das demais nações do planeta: seu desenvolvimento, mesmo com a capital inserida no cenário internacional, foi num tempo particular. Esta afirmação de Sarlo dialoga com os estudos de Pizarro com base na *modernidade periférica* que, embora este seja posterior à década modernizante de Buenos Aires, abordou o crescimento particular de cada nação da América Latina e sua inserção no ciclo internacional. Por conta disso, a capital argentina foi um dos primeiros centros urbanos do continente a vivenciar tal *modernidade tardia*. Pizarro, ao comparar as cidades de Buenos Aires e São Paulo, postulou que ambas se entrelaçam na complexidade dos fluxos culturais diversos que possuem, existindo muitas culturas circulando em um mesmo espaço. Isso demonstra que elas estão vivendo, ao mesmo tempo, um processo de *cultura de mezcla* e *modernidade tardia*: existir culturas – de diferentes etnias, lugares, países - caminhando juntas num mesmo local, inserida no âmbito internacional e com seu próprio processo e desenvolvimento cultural, distinto das demais nações do globo. Ana Pizarro, parafraseando Rama, caracterizou a região de Buenos Aires e de São Paulo como *Altântico Sul*, sendo essas metrópoles culturais de imigração, ligadas a grandes centros internacionais.

A literatura entrou na modernidade igualmente com este processo de autoafirmação e busca de identidade própria. Rama disse que essa decorrência foi impulsionada pela classe média que foi o público leitor deste progresso na capital argentina:

Implicitamente y sin fundamención, quedó estatuído que las clases medias eran autenticos intérpretes de la nacionalidad, conduciendo ellas y no las superiores en el

poder, al espíritu nacional, lo cual llevó a definir nuevamente a la literatura por su misión patriótico-social, legitimada en su capacidad de representación (RAMA, 1982, p. 16).

As classes médias de Buenos Aires revelam-se como principal fonte leitora dessa literatura dominadora, legitimando o processo de busca de nacionalidade no país. A literatura, impulsionada por esses letrados, buscou seu sentido próprio. É nesse contexto que apareceram as vanguardas, que fez com que a América Latina começasse a construir e configurar seus modelos literários singulares, como sinaliza Pizarro:

Os anos 1960 iniciam um novo período, no sentido de manifestar uma transformação evidente na expressão dos imaginários sociais, que agora se encontram ligados a uma mudança de sensibilidade, à emergência de diferentes estruturas, conteúdos e atores, novas formas de enunciação, a aberturas a novas configurações de futuro. É neste período que começa a modernidade periférica tardia no continente, cujo espírito é presidido por um ethos alternativo com relação à perspectiva imperante nos anos 1950, quando os imaginários sociais estavam impregnados pela visão imperial dos Estados Unidos (PIZARRO, 2006, p. 18).

Para Pizarro, a *modernidade tardia* está ligada ao imaginário social, que impulsionou a mudança de estruturas até então fixadas, e isso deu-se pelo aparecimento das vanguardas. Observa-se, conforme Rama, que os próprios processos de independência já buscavam a identidade cultural de cada região. Já para Pizarro, a busca da identidade latino-americana consolidou-se nos anos 60 em função dos acontecimentos históricos dessa época. Pode-se dizer que essa procura teve seus primeiros intentos no período de independências, porém, fortaleceu-se após o período de ditadura pós 1960.

Salienta-se que a multiplicidade cultural similarmente foi consequência da imigração ocorrida em Buenos Aires desde 1900, acentuando-se vinte anos depois, quando ocorreu um aumento populacional. Essa nova configuração da demografia fez com que a literatura se modificasse: leituras propícias para o novo contexto histórico. Disso resultou a ampliação do número de editoras, jornais e revistas, que eram as principais fontes literárias do público. Ter esses materiais como um dos mais importantes artifícios de leitura conectou-se com o entorno social – a urbanização – e o novo público, que consumiu essa literatura nos intervalos de seu trabalho, no bonde, em qualquer canto das ruas. Relembrando Pizarro, essa nova configuração da cidade fez parte da *modernidade tardia*, porque foi um processo contemporâneo, mas não em correlação com os demais das outras nações europeias. A literatura, mesmo com seu novo perfil, continuou exprimindo o registro da identidade latino-americana, tanto na época de Alfonsina Storni quanto nos anos de 1940 a 1960 de Beatriz Guido, como confirma a tese de Pizarro.

Pizarro salientou que a Revolução Cubana, ocorrida na década de 60, foi outro aspecto que contribuiu de forma significativa para a consolidação da busca pelo perfil latino-americano. O imaginário dos anos 1960 simbolizou o descontentamento e o desconforto do ser, na relação do pensamento latino-americano com o de Jean Paul-Sartre, revela Pizarro:

Sartre implantara sua proposta existencialista como uma forma de humanismo. Esse centrar-se num ser humano que define a si mesmo a partir das escolhas permanentes que constituem sua vida e o fazem experimentá-la com intensidade e angústia tinha muito a ver com a visão de mundo de intelectuais e sociedades que estavam para tomar em suas mãos o protagonismo de diferentes formas de transformação (PIZARRO, 2006, p. 20).

Considerando o exposto até aqui, tomando como base as proposições de *representatividade*, de *cultura de mescla* e de *modernidade tardia* como marcas de um processo de afirmação de identidade latino-americana e a pretensão de incluir das mulheres no entorno político e social, acrescenta-se que a reivindicação feminina se insere nessa procura. Com Margarita Pierini, ao início deste capítulo, afirmou-se que o século XX foi central para debater questões feministas e o espaço político-social da mulher, o que já era uma expectativa desde o século XIX na visão de intelectuais. O intento de iniciar essa discussão no cenário latino-americano coincidiu com o período histórico e temporal em que se observa a *representatividade* proposta por Rama e a modernização de Buenos Aires, central para compreender a *cultura de mescla*, de Sarlo. Se esses pensamentos consideram a singularidade latino-americana, e foram originados na mesma época em que as discussões acerca da posição da mulher começam a ser vistas com mais cuidado na América Latina, observa-se que tal visibilidade feminina refletiu na afirmação identitária latino-americana. Voltando-se à especificidade deste capítulo, sobre a Buenos Aires dos anos 1920 a 1960, pode-se confirmar que no processo de sua construção revelam-se as proposições de *representatividade*, permeada pela *cultura de mescla*, em que as definições são criadas a partir de impulsos do surgimento da classe média. Da mesma forma, a literatura própria de Buenos Aires esteve centrada, igualmente, em achar o seu perfil único, interligando-se com o critério proposto por Rama. Disso, pode-se dizer que a palavra que permeia a historicidade portenha no século XX é *representatividade*.

2.2 Os anos de 1920 a 1930: a imigração em Buenos Aires e as consequências de um novo público leitor

Conforme Beatriz Sarlo, entre 1920 a 1930 se formaram os conglomerados urbanos na América Latina, e Buenos Aires foi uma das percussoras dessa conformação. Para Rama, Buenos Aires teve um crescimento urbano rápido e acelerado em relação às demais regiões da Argentina e ganhou como consequência o ingresso de imigrantes, aumentando de forma significativa a população, cuja consequência foi a implementação de construções e edificações que desse conta das necessidades de seus cidadãos. Tal realização resultou na mudança da paisagem, bem como das modificações de espaços em locais mais ou menos urbanizados, como revela a literatura, neste caso um poema de Jorge Luís Borges é dado aqui como exemplo.

Em 1923, ano da década a ser caracterizada nos âmbitos cultural, social, político e ideológico nesta seção, Borges publicou *Fervor de Buenos Aires*, que expressa o encanto pelos bairros periféricos da grande cidade e, concomitantemente, o caráter cosmopolita que vinha surgindo. Os versos a seguir, do poema “Las calles”, entre tantos temas que aborda no conjunto da seleção, é o que melhor se conecta ao período:

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y ajeteo,
sino las calles desganadas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso
y aquellas más afuera
ajenas de árboles piadosos
donde austeras casitas apenas se aventuran,
abrumadas por inmortales distancias,
a perderse en la honda visión
de cielo y llanura.
Son para el solitario una promesa
porque millares de almas singulares las pueblan,
únicas ante Dios y en el tiempo
y sin duda preciosas.
Hacia el Oeste, el Norte y el Sur
se han desplegado -y son también la patria- las calles;
ojalá en los versos que trazo
estén esas banderas (BORGES, 1923).

Os versos do escritor argentino refletem esse novo cenário. No início do poema, Borges comparou dois tipos de Buenos Aires: aquela dos bairros repletos de pessoas e de vida e as ruas que ficavam em seus arredores, quase invisíveis, que são as que lhe dão prazer e vontade de estar. Esses versos sugerem uma nostalgia pela antiga Buenos Aires, menos modernizante,

povoada e com menos influências da cultura estrangeira, ocasionada pela imigração. Embora manifeste essa saudade, Borges não descarta a importância de mostrar o panorama do cenário da época. Convém ressaltar que o poema revela outro lado de Buenos Aires, não formada apenas por suas grandes avenidas, mas também pelos bairros que estão ao redor da grande cidade, que, em sua maioria, como descreveu Sarlo (2010, p. 35), não eram calçados, conservando partes sem construções e com muitos terrenos baldios. Pode-se dizer que havia certo sentimento nacional e conservador pela capital, ao gostar mais dos bairros periféricos aos urbanizados. Em Sarlo, a menção aos bairros ainda não asfaltados e com calçadas é a única em *Modernidade periférica* que situa um outro lado da capital argentina que não centra exclusivamente no centro e em sua urbanização. Relacionando Sarlo e Borges, teoria e criação poética, entende-se que o poema complementa a contextualização que mostra um lado de Buenos Aires, isto significa que o poema permite e oportuniza a percepção de duas cidades: “las ávidas calles y las calles desganadas del barrio.”

Conforme Boris Fausto e Fernando Devoto (2004), o povo bonaerense beneficiou-se do impressionante desenvolvimento econômico que teve seu marco inicial na última década do século XIX, tornando-se uma sociedade complexa: “abrangendo novos quadros de elite e amplos setores de trabalhadores e da classe média concentrada nos serviços, em que se destacam os empregos no estado, a partir sobretudo da primeira presidência de Hipólito Yrigoyen” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 148). De acordo com o que foi comentado na primeira seção deste trabalho, houve um aumento da classe média trabalhadora na cidade, já que a urbanização resultou na maior oferta de empregos, modificando os seus quadros sociais.

O século XX inaugurou-se de forma bastante enigmática e heterogênea, uma vez que antes já se antecipava um avanço em várias estruturas sociais, o que apenas tendia a consolidar-se mais tarde. Foi enigmático visto que muitas mudanças estavam acontecendo, o que tendia apenas a aumentar a heterogeneidade em função das distintas culturas e modos de viver que já circulavam no mesmo ambiente. Como consta na citação, os amplos setores trabalhistas, formados pela classe média, aumentavam cada vez mais ao decorrer dos anos, fazendo com que a inauguração do século XX se desse marcada pelas características que vinham se implementando desde a época anterior.

Nessa conjuntura histórica do século XX, a Primeira Guerra Mundial (1914–1918) foi um acontecimento que desencadeou vários desdobramentos na América Latina. Este ocorrido esteve associado a períodos de auge e depressões “que se alternavam conforme fatos históricos

no ocidente” (CADÓ, 2018, p. 12)³. Após a guerra mundial, seguindo Angel Rama, houve uma nova expansão econômica e cultural nas metrópoles, desencadeando-se em toda a América Latina. Rama reiterou que os processos de transculturação⁴ são acentuados em todas as regiões, o que faz destacar mais a busca de identidade latino-americana, porque nem todos os valores são perdidos num processo de incorporação de uma cultura a outra. Convém antecipar que a guerra foi a principal causa da imigração em Buenos Aires que, além da incorporação, houve o surgimento de uma nova cultura a partir de valores compartilhados. Conclui-se, por isso, que Buenos Aires passou por um processo de transculturação em meio à sua *cultura de mescla*.

A Argentina, desde essa época, já era caracterizada por ter uma comunidade mista e diversa, enquadrando-se no conceito pontuado por Rama. Da mesma forma, Beatriz Sarlo, ao abordar esse período, disse que foi um tempo de grande efervescência cultural e modernizadora na cidade, dada a circulação de distintas culturas em um mesmo espaço:

Buenos Aires cresceu de forma espetacular nas duas primeiras décadas do século XX. A nova cidade torna possível, literariamente verossímil e culturalmente aceitável o *flâneur* que lança o olhar anônimo daquele que não será reconhecido por aqueles que são observados, o olhar que não supõe comunicação com o outro (SARLO, 2010, p. 34).

Paulatinamente, percebe-se que a *representatividade* exposta por Rama é a característica principal da modernidade, situada principalmente na forma cultural e social, como é o caso de Buenos Aires. Há, nessa cidade, heranças da mescla de culturas, originando uma ressignificação de valores e costumes. Como já comentado aqui, a literatura é o reflexo desse processo, podendo-se dizer que ela é o espelho da transculturação em Buenos Aires, reitera Rama:

se trata de una fuerza que actúa con desenvolvura tanto sobre su herencia particular según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera. [...] pertenece a una sociedad viva y creadora, rasgos que pueden manifestar-se a cualquier punto del territorio que ocupa, aunque preferentemente se los encuentre nítidos en las capas recónditas de las regiones internas (RAMA, p. 34).

³ Citação de meu Trabalho de Conclusão de Curso. O mesmo estudou a peça *El Amo del Mundo* de Alfonsina Storni em relação às décadas de 1920 e 1930, sobretudo na visão de Beatriz Sarlo. Este escrito pode ser encontrado em sua forma integral em

<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/182675/001077302.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

⁴ Em *Transculturación Narrativa de América Latina*, Angel Rama utiliza-se dos conceitos do teórico e crítico literário cubano Fernando Ortiz. Para ele, transculturação é um processo indispensável para compreender a história da América Latina, que significa o sujeito incorporar-se a uma cultura, o que seria mais importante e profundo do que apenas adquirir uma cultura. Nas palavras de Rama ao abordar este teórico, esse processo implica também em uma criação de novos fenômenos culturais, isto é: uma nova cultura a partir de duas culturas que passam a conviver mutuamente.

Conforme citação, a literatura está incluída no desenvolvimento social e urbano, e o aumento da população em Buenos Aires foi uma consequência bastante significativa desse processo. Retomando Boris Fausto e Fernando Devoto, segundo eles, o número da população praticamente dobrou em 20 anos: em 1900, com 4,6 milhões de pessoas e em 1920, 8,8 milhões de habitantes. Consequência do grande impacto imigratório que passou o continente americano, a Argentina só esteve atrás dos Estados Unidos quanto à presença estrangeira, contudo, superou Canadá e Brasil. Em 1914, cerca de 30% da população que estava na Argentina era imigrante. Dentre os fatores que contribuíram pela preferência à Argentina no continente sul-americano destacam-se melhores condições salariais e oportunidades na capital portenha; inclusive o clima, mais semelhante ao europeu, de acordo com Boris Fausto e Fernando Devoto.

Até 1930, a Argentina somou cerca de 3,8 milhões de estrangeiros vivendo no país e “Um em cada três deles vivia em Buenos Aires e a capital, junto com a província de mesmo nome e a de Santa Fé, reuniam 75% do total de imigrantes” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 177). Para Rama, tal crescimento populacional e urbano desencadeou no surgimento de uma classe média, a qual se tornou leitora. Por isso, a literatura, preocupada com originalidade e nacionalismo, figurou-se como feita para este novo público leitor que surgia: “Define-se assim o espaço social ampliado de um público leitor potencial, não apenas das camadas médias, mas também de setores populares” (SARLO, 2010, p. 39).

Tais fatores fizeram com que a literatura se manifestasse com um público leitor de classe popular. Esse progresso deu-se pelas influências internacionais que, com o processo de transculturação, originaram-se valores próprios no território latino-americano, respeitando a singularidade de cada região. Em outras palavras, a inspiração foi europeia e coletiva, mas a criação, própria e individual. Para Sarlo (2010), a literatura metropolitana que surgiu a partir da recente urbanização e, mesmo inspirada nos modelos internacionais, seguiu buscando sua autonomia. Ela explicou que a nova literatura abriu espaço para uma grande difusão de editoras, revistas e jornais, de uma espécie de literatura que pode ser lida no bonde, no intervalo de trabalho, consumida rapidamente nos curtos intervalos de tempo de uma cidade totalmente cosmopolita para seus habitantes, ou seja, um material que não requer mais a comodidade de casa:

Montam a biblioteca do aficionado pobre; atendem a um novo público e, ao mesmo tempo, o estão produzindo, proporcionando-lhe uma literatura responsável do ponto de vista moral, útil por seu valor pedagógico, intelectual e economicamente acessível. Essas editoras e revistas consolidam um circuito de leitores que, também por causa da ação do novo jornalismo, está mudando e se expandindo: trata-se de uma cultura que se democratiza a partir do polo da distribuição e do consumo (SARLO, 2010, p. 40).

Como essa dissertação volta para o estudo de duas escritoras mulheres, é importante ressaltar que um dos meios de trabalho que elas mais buscavam na época foi o jornalismo. De mesmo modo, muito do que era escrito nesses jornais, e lido pela população, tinha a presença da participação feminina nesse campo de trabalho, destaca Pierini:

Pero todas ellas registran su palabra a través de la escritura, y – no es un dato menor – todas ellas se apropian de los espacios que aporta el periodismo para difundirla. El fenómeno de los periódicos y revistas destinados a un público masivo, característico de los inicios del siglo XX, ya no podría concebirse sin la presencia de estas plumas femeninas que les dan su sello (PIERINI, 2014, p. 10).

O jornalismo foi considerado um fenômeno, em razão de que foi destinado a um público consumidor dessa literatura, resultando num recurso importante para que as mulheres divulgassem seus textos. O consumo está intrinsecamente ligado com a modernização dos meios de comunicação, o que fez com que jornais e revistas de grande tiragem publicassem a literatura produzida na época, juntamente com os transportes. Locais como os trens e os bondes tornaram-se ambientes para leitura, principalmente nos intervalos de trabalho. Essas formas de leitura eram as mais procuradas, por serem rápidas de ler e também adquiridas com certa facilidade e praticidade.

Apesar de que houvesse uma efervescência cultural na Argentina, sobretudo em sua capital, tal momento foi, concomitantemente, bastante conturbado social e politicamente, embora este último tivesse o marco em ter seu primeiro presidente eleito por voto universal, secreto e obrigatório no ano de 1916: Hipólito Yrigoyen.⁵ O grande problema dessa votação foi o fato de que, pela lei estabelecida na época, somente homens vinculados ao alistamento militar poderiam votar, o que reduzia grande parte da população: ficaram de fora as mulheres, os analfabetos e a população estrangeira - que ultrapassava os 30% na Argentina. Segundo dados de Boris Fausto e Fernando Devoto, “A porcentagem de votantes sobre a população total foi de 8,0% na Capital Federal, de 9,1% na Província de Buenos Aires” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 191), resultando em torno de 21% de eleitores na capital. Como informaram os historiadores, isso fez com que a votação ganhasse outro relevo, percebendo-se que ela não é, de toda forma, totalmente democrática, por deixar uma grande parcela da população de fora dessa decisão.

Essa votação resultou num acontecimento mencionado na primeira seção deste capítulo: por mais que o século XX fosse um período importante, que ficou marcado pelo debate de questões femininas, sabe-se que muito pouco fora alcançado. Como exemplo, as mulheres, por

⁵ Nesse período as mulheres não tinham direito ao voto, o que só foi sancionado em 1947 por Perón, com grande contribuição de Eva Perón nessa decisão.

mais que já estivessem participando de forma ativa dos meios de comunicação, trabalhando em jornais e buscando engajarem-se cada vez mais na política, não tinham direito ao voto. Logo, a *representatividade* proposta por Angel Rama é discutível nesse sentido: ela não partia, portanto, da população, e sim de esferas específicas.

Como expõe a historiadora Mariana Vicat (2007), a chegada de Yrigoyen ao governo resultou na chegada ao poder da classe média e imigrante, por mais que esta não tenha participado ativamente da decisão: “evidenció la movilidad social que se había producido en las familias de inmigrantes cuyos hijos ya desempeñaban profesiones liberales o eran propietarios de pequeños comercios e industrias” (VICAT, 2007, p. 141). Nesse contexto, a Argentina vivia o embate entre conservadores e radicais, sendo o recém eleito presidente desta última filiação. Para Boris Fausto e Fernando Devoto, “O radicalismo diferenciou-se dos partidos tradicionais por ter uma base social mais ampla” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 194). Grande parte do país era de influência radical. Isso possibilitou, juntamente, a adesão da classe média e dos estrangeiros ao poder.

A primeira solução política de Yrigoyen foi fazer com que o Estado tivesse um papel importante nas relações entre operários e patrões, aproximando sindicatos e trabalhadores. O curioso é que, ao contrário de Perón⁶, Yrigoyen não teve o apoio da classe operária organizada na campanha eleitoral. Mesmo assim, se preocupou, numa primeira instância, em analisar as relações com o proletariado, provavelmente para conquistar esse forte e fundamental setor na sociedade.

Concomitantemente ao que pode ser percebido ao longo da história da Argentina, nas décadas de 20 e 30 do século XX, houve um grande período de efervescência cultural simbolicamente destacada pelo avanço literário e artístico no geral, o que não significa, na prática, que a Argentina, em especial Buenos Aires, tenha se desenvolvido positivamente em todos os setores. Ao mesmo tempo em que a cidade crescia e se multiplicava quanto à sua cultura, no setor operário muitas insatisfações eram vistas, gerando revoltas e greves. Correlacionando com Beatriz Sarlo, pode-se afirmar que, apesar de haver uma riqueza cultural muito grande, parte das classes trabalhadoras sofreram a falta de mudanças nas legislações trabalhistas, provocando conflitos e paralisações. Para Ana Pizarro, com a adesão de novos setores imigrantes, as correntes ideológicas que circulavam na Europa chegaram juntamente à

⁶ Como será visto nas páginas seguintes, tanto Perón quanto Yrigoyen preocuparam-se preferencialmente com a classe operária e os sindicatos, porém reagindo de jeitos diferentes.

capital argentina, sobretudo as com base em reivindicações populares, e as insatisfações trabalhistas no período expõem claramente essa questão:

No entanto, interessam-nos, neste delineamento, os fluxos culturais urbanos do sul, a existência desta parcela importante que vinha com os imigrantes italianos: socialistas, anarquistas, sindicalistas, militantes de uma proposta de futuro pela qual os afazeres cotidianos se condicionavam e adquiriam o seu sentido. Trata-se de grupos que circulam em torno do café, da imprensa, das associações, jornais e movimentos feministas (PIZARRO, 2006, p. 62).

Para Pizarro, a influência, principalmente italiana, resultou em distintos grupos sociais, o que gerou muitas manifestações e defesa de pensamento ideológico. Por conta disso, tal aspiração europeia efervesceu a classe proletária para conjuntamente reivindicar os seus direitos. Conclui-se também que esse período na Argentina foi benéfico em seus movimentos sociais, que causaram laços culturais fortes, dando como exemplo os movimentos feministas, que ulteriormente impactaram na literatura de autoras como Alfonsina Storni. A busca de identidade latino-americana, que Rama disse que vinha desde os períodos de independência das nações, e acentuado na década de 60 – conforme Pizarro -, é mostrada por movimentos sociais presentes em cada nação, incluindo Buenos Aires.

Em relação ao desenvolvimento econômico na capital argentina, desde a última década do século XIX, o país vinha beneficiando-se de tamanho desenvolvimento econômico, apoiado na revolução dos transportes e no comércio de gado, sendo um dos fatores que mais motivou a imigração no país. A economia argentina era baseada no mesmo modelo que foi adotado no Brasil, intitulado *hacia afuera*, que consistia em optar por bens que poderiam ser produzidos em custo menor, considerando seus recursos disponíveis “em particular os naturais, tendo em vista a qualidade do solo, a disponibilidade energética, o clima, etc” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 154). Dessa forma, a Argentina desenvolveu a atividade agropecuária, destinadas à exportação, até o ano de 1930. Junto à carne, havia a exportação de trigo, lã e milho.

O principal destinatário desses produtos exportados era a Inglaterra, seguido da Alemanha. Após 1925, os Estados Unidos estiveram em primeiro lugar, à frente dos ingleses. Com as tecnologias a todo o vapor, a pecuária expandiu-se no país, o que possibilitou o surgimento da carne esfriada, congelada e em lata, sendo a Inglaterra a segunda principal destinatária dos produtos. Esse produto servia de alimentação para soldados ingleses na Primeira Guerra Mundial. A extensão de vias férreas aumentou o fluxo de circulação de pessoas no próprio país, em que migraram de diferentes regiões até a capital pois, segundo Vicat, “En 1928, un total de treinta y seis mil kilómetros convirtieron a la República Argentina en el país

latinoamericano con mayor extensión de vías férreas. Salvo Ferrocarriles del Estado, todos los ramales pertenecían a empresas británicas” (VICAT, 2007, p. 147).

Não obstante, apesar de a Argentina ter uma boa economia, os trabalhadores seguiam insatisfeitos. Em 1917, os funcionários dos frigoríficos, descontentes com a extensa carga horária de trabalho e o não-pagamento de horas extras, entraram em greve. Tal acontecimento, para Vicat, pode ter sido inspirado na revolução russa e suas aspirações marxistas. Em 1918, fundou-se o Partido Socialista Internacional, futuro Partido Comunista. Após esse acontecimento, mais greves e paralisações desse tipo ocorreram na Argentina, com foco na capital. No dia 10 de janeiro de 1918 houve uma greve geral em Buenos Aires, o que ocasionou profundos desentendimentos entre a população:

A lo largo de tres días el ejército, la policía y los grupos nacionalistas antisemitas realizaron un gigantesco operativo de represión [...] en vez de intimidar a los sectores proletarios, fortaleció el descontento popular. Éste se manifestó en más de trescientas cincuenta huelgas en todo ese año, que involucraron a más de trescientos mil trabajadores (VICAT, 2007, p. 144).

Apesar dos descontentamentos, essa greve contribuiu para unir os trabalhadores associando-se a isso tanto o sentimento nacional quanto ao sentimento latino-americano⁷.

Os anos de 1922 a 1926, década de efervescência cultural em Buenos Aires, coincidiram com o mandato presidencial de Marcelo Alvear. Para os conservadores, esse presidente foi visto de forma positiva, considerando que relembra, na visão dos cidadãos, a política do regime anterior a Hipólito Yrigoyen. Sua primeira medida foi fazer um corte drástico nos cargos públicos. Porém, “Apesar de seus esforços por equilibrar-se entre as facções rivais, Alvear não conseguiu manter a unidade do radicalismo” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 240).

Segundo Vicat, durante a gestão do presidente houve quinhentas e dezenove greves, participando mais de meio milhão de trabalhadores, mas sem geração de violência. Entretanto, o descontentamento popular foi tanto que nas eleições de 1926 houve uma aparatosa vitória de Hipólito Yrigoyen, que teve como tema fundamental de sua campanha política a nacionalização do petróleo. Tal questão agradou parte do setor popular, que estava descontente com o mandato de Alvear.

Yrigoyen fez negociações comerciais com a Grã Bretanha – que já tinha domínio de praticamente todas as vias férreas no país, somando o México e União Soviética. Segundo Vicat, “Su mirada estaba estancada en el pasado y le faltaba la agilidad mental necesaria para

⁷ Recordando o que foi dito na primeira seção, para Angel Rama, o período nacionalista iniciou-se em torno de 1910, que também denota o início da busca de identidade latino-americana, embora esta estivesse sendo sonhada desde o grito de independência dos países do continente.

enfrentar los desafíos del presente” (VICAT, 2007, p. 148). Contudo, tal afirmação pode soar um pouco contraditória, já que foi puramente nacionalista em seu primeiro mandato e, no segundo, cedeu-se às empresas estrangeiras que dominavam o país, firmando importantes acordos.

Em 6 de setembro de 1930, os militares tomaram o poder na Argentina e tiraram Yrigoyen do governo, que já estava, segundo Fausto e Devoto, “Desgastado e envelhecido, [...] praticamente sem resistência diante da indiferença geral” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 241). Esta mudança de mandato foi impulsionada pelos dois maiores chefes militares na época, Justo e Uriburu. O primeiro estava mais apoiado pelos conservadores, já o segundo pelos nacionalistas. Essa exigência militar fora um intento de restaurar a antiga Argentina antes de Yrigoyen, que não contemplou a época desse trabalho, por ser uma política antiga e conservadora:

Na Argentina, ao contrário, para além das veleidades corporativas, o movimento de 1930 buscava mais um retorno ao passado, uma volta à suposta “idade de ouro” que teria imperado na primeira década do século, a restauração da Argentina conservadora que as elites julgavam manchada pela democracia yrigonista [...] foi em fins da década de 1920 e 1930 que se difundiu a visão da decadência do país que a identificava como o fracasso do projeto modernizador inaugurado na segunda metade do século XIX, do seu intento de instaurar uma civilização europeia, sob a qual teria persistido a antiga barbárie, o deserto, a solidão” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 242).

Conseqüentemente, o projeto modernizador da Argentina, que teve seu intento de ocorrer sobretudo em Buenos Aires, foi benéfico no seu sentido cultural, em que incorporou a classe média como principal leitora e fez com que o gênero revista passasse a ser parte do círculo literário. De certa forma, essa ideia contestou um cânone existente até os dias de hoje, ou melhor dizendo: esse período mostrou que a revista e o jornal igualmente são formas de se ter acesso à literatura⁸. Dito de outro modo, essa proposta modernizante não foi perfeita, posto que tenha revolucionado os meios artísticos, e politicamente foi alvo de muitas revoltas e insatisfações pela população em geral, sobretudo com as elites existentes, em confronto com a classe trabalhadora. De acordo com Boris Fausto e Fernando Devoto, a democracia que surgiu deu voz à sociedade de massa junto às elites, gerando insatisfações. Essas revoltas e greves,

⁸ Para muitos teóricos, há gêneros textuais que são contestados quanto ao seu engajamento ou não na literatura. Os gêneros revista e jornal, muitas vezes, não são considerados literatura, deixando esta ao cargo de gêneros considerados canônicos como o romance, a novela de cavalaria, o conto, a poesia. No entanto, nessa época havia os folhetins, crônicas e outros tipos de textos que, para outros teóricos, já são considerados literatura, fazendo com que os gêneros revista e jornal formem parte desse meio igualmente.

concluindo, por outro lado não deixaram de ser uma busca de identidade latino-americana, uma vez que envolviam a cultura e momentos históricos do país.

2.3 Os anos de 1940 a 1960: fatos históricos, a vida em *pós-modernidade* e o peronismo argentino

Antes de adentrar nas décadas de 1940 a 1960, convém contextualizar os principais acontecimentos entre os anos 1930 a 1940 na Argentina. Primeiramente, o governo anterior durou dezessete meses; para Vicat, essa política oscilou entre projetos corporativistas e uma restauração constitucional. “Lo más concreto fue una feroz represión de cualquier opresión al régimen” (VICAT, 2007, p. 150). Essa repressão foi concretizada com a demissão de cargos públicos, abolição de conquistas da Reforma Universitária, torturas com cidadãos e grupos sociais que fossem contra esse regime. “En lo económico, aumentó el desempleo, los problemas sociales se profundizaron, y surgieron barrios carenciados popularmente llamados “villas miséria” alrededor de las grandes ciudades” (VICAT, 2007, p. 150). Com esse governo, a pobreza aumentou ainda mais em Buenos Aires e nas periferias, evidenciando mais as classes altas, muito distinto do início do período modernizador de Buenos Aires em 1920.

Entre os anos de 1932 a 1938, a administração governamental estava a cargo de Justo, que manteve a fraude eleitoral e a violência contra a oposição para garantir sua supremacia. Em sua gestão, teve como principal estratégia favorecer o setor agropecuário. Enfrentou uma crise quando a Grã-Bretanha decidiu reduzir as compras na Argentina. “Para ello adoptó una serie de disposiciones intervencionistas con el fin de regular el comercio exterior con la creación del Control de Cambios (1933) y el Banco Central (1935)” (VICAT, 2007, p. 153). Isso demonstra, comparando com a presidência de Uriburu, que nos dois governos ocorreu uma decadência econômica, que resultou no aumento da pobreza no país. A partir de 1933, um ano depois, iniciou-se uma atividade de recuperação econômica, diminuindo o desemprego e aumentando novamente as atividades industriais.

De 1938 até 1943 foram vitoriosos os presidentes Roberto M. Ortiz e Ramón S. Castillo. Essa nova forma de governo e as interferências da Guerra Civil Espanhola fez com que o pensamento ideológico político fosse outro, até porque o presidente Ortiz desejou um novo rumo para o país. Para isso, realizou intervenções em diversas regiões da Argentina, incluindo Buenos Aires:

Por el mismo motivo, en Marzo ordenó intervenir la provincia de Buenos Aires donde gobernaba Manuel Fresco, un conservador fascista, admirador de Adolfo Hitler y Bento Mussolini. Esa medida consiguió dismantelar la estructura de poder de Fresco, que contaba con una política militarizada. También evidenció la ideología antinazi del presidente. (VICAT, 2007, p. 156).

Como expõe Vicat, havia uma incongruência quanto ao pensamento político de Ortiz e Manuel Fresco, com consequências na cidade, que vivia a partir de uma ideologia fascista. Deu continuidade ao seu programa de obras públicas, como a ampliação da Avenida General Paz e uma rota de Buenos Aires a Mar del Plata.

O presidente, dessa forma, ganhava um crescente protagonismo. Todavia, por problemas de saúde seu e de sua esposa, precisou passar o seu cargo ao vice-presidente, Ramón Castillo que, em sua gestão, retornou às práticas violentas aos opositores do regime.

Até o momento, deu-se uma ênfase de caráter mais político entre as décadas de 1920 a 1940, contemplando o mundo artístico até os anos 30. O período que compreende a vida literária de Beatriz Guido, historicamente conhecido como Peronismo, é caracterizado por Beatriz Sarlo (1997) como *pós-modernidade*, surgido “no marco paradoxal de uma nação fraturada e empobrecida”, vivendo num clima de marginalidade e entre uma “solene indiferença com que o Estado entrega ao mercado a gestão cultural” (SARLO, 1997, p. 80). Tal ideia de pós-modernidade, conforme a pesquisadora, resultou do ferimento causado pelas vanguardas e seus resquícios. O local da arte nesse contexto encontrava-se, nas palavras de Sarlo, como *fora de agenda*, não sendo figurado em outros espaços a não ser os universitários, o que pode ser ressaltado aqui como uma diferença ao ser analisado com o período anterior, quando a arte era feita para o público, destacando a cidade, tendo como exemplo as obras de Xul Solar, mencionadas por Sarlo em *Modernidade Periférica*. A justificativa é que, conforme o país ia se modernizando, sobretudo em Buenos Aires, a desigualdade social ia crescendo. Como visto anteriormente na situação política dos presidentes entre 1930 a 1940, passou-se por um período crítico de desemprego em toda a Argentina, aumentando, por um lado, o surgimento das classes mais baixas, e por outro vivendo um período de homogeneização cultural que se deve ao surgimento de novas espaços e tecnologias, como os shopping centers e a televisão.⁹

Com os novos recursos culturais, outras questões sociais tomaram prioridade no país: reerguer uma pátria que estava em conflitos políticos, resultando na hegemonia total de governo

⁹ Anteriormente a este período que Sarlo descreveu no livro *Cenas da vida pós-moderna*, a Argentina vivia uma cultura conceituada como heterogênea. Com a novidade das classes imigrantes no período anterior, muitas culturas distintas circulavam no mesmo espaço que, como já explicitado no primeiro capítulo, resultou na *cultura de mescla* e exemplo de *representatividade* apresentado por Rama.

e controle da censura que foi o resultado do peronismo. Do período de 1940 em diante, acentuando-se na década de 60, para Ana Pizarro (2006), foi a época de *modernidade tardia*¹⁰ em Buenos Aires. Foi nesse contexto que as manifestações literárias pautavam a ideologia da pluralidade, em função dos fatos históricos que ocorriam na época. Buenos Aires estava passando por um período de crise de costumes culturais e, conseqüentemente, de homogeneização, em função da pobreza, desemprego e outros fatores sociais que aconteciam no país na época:

No campo histórico-político, observa-se a descolonização da África, o auge das lutas em massas na América Latina, os feminismos emergentes, as reivindicações pelos direitos civis nos Estados Unidos. Tanto. No âmbito cultural, um processo de afirmação de identidades que faz brotar um impulso criativo de grandes proporções. Estas situações, evidentemente, originam uma profunda reflexão das ciências sociais como da nascente teoria da cultura com relação à América Latina (PIZARRO, 2006, p. 51).

A concepção de pluralidade, em literatura, está envolvida com os processos de luta e reivindicações nos mais diversos níveis, porém, em grande parte, traçados em comum na procura de identidade. A luta pelos feminismos, aspecto que muito importa neste trabalho, está presente nesse contexto, em que faz parte a autora Beatriz Guido e, como será visto adiante no terceiro capítulo, incorporará elementos de busca por direitos das mulheres em suas peças teatrais, interligando sua literatura ao processo histórico.

Como em muitas cidades da América Latina, pós década de 1920, a capital argentina entrou num processo de *angelenização*, conceito de Beatriz Sarlo, que significa não existir um centro específico em algumas cidades. Para essa autora, os habitantes dos bairros de classe média, em conseqüência, não frequentavam mais o centro, dado que as pessoas não se deslocavam mais por ela (a cidade) de ponta a ponta, como antigamente. Esses grandes espaços de circulação, que eram até então o local das transformações econômicas e sociais, são substituídos pelos *Shoppings Centers*. Estes, ao contrário, possuem uma relação de distância com os centros urbanos, desaparecendo por completo a sua geografia: “A cidade não existe para o shopping, que foi construído para substituí-la” (SARLO, 1997, p. 17). Dessa forma, o shopping center tornou-se uma forma de homogeneização cultural, visto que todas as pessoas passaram a frequentá-lo, tirando a pluralidade de culturas do centro urbano da cidade.

¹⁰ Conceito de Ana Pizarro que foi um processo que sofreram cidades como Buenos Aires na segunda metade do século XX, em que estava inserida no âmbito internacional, mas com seu desenvolvimento intelectual próprio (ver primeira sessão do capítulo)

Outra grande mudança cultural nesse mesmo período foi o fim do folhetim. Esse fator histórico impactou a literatura de forma bastante significativa, pois o jornal deixa de ser o veículo da ficção, porque esta migrou para a televisão, maior recurso audiovisual criado nesse período. Para Sarlo, o folhetim já estava desatualizado, e a televisão, com o advento das telenovelas, nada mais fez que reciclá-lo, conforme palavras da autora:

Se o valor da operação televisiva sobre o folhetim é este, não há inconveniente em admitir que ela foi eficaz ao trazer para a atualidade um gênero do século XIX (antes também frequentado pelo rádio). Admitamos que a televisão fez justiça ao folhetim, desprezado pelas elites intelectuais por preconceitos estéticos e sociais (SARLO, 1997, p. 96).

Para Sarlo, a televisão foi reconhecida por apresentar os fatos tais como estavam acontecendo, fazendo com que as pessoas se reconhecessem através da mesma: “A sociedade vive em estado de televisão” (SARLO, 1997, p. 81). Mais do que isso, as telas foram uma marca de proximidade com o público, ao contrário da literatura que, num processo de auto-reflexividade, é uma marca de distância (SARLO, 1997, p. 91), salientou a autora.

Aqui, por outro lado, há uma posição contraditória: concorda-se, em todo o caso, que a televisão possui uma grande familiaridade com o seu público; contudo, o caráter de auto-reflexividade pode também estar presente na literatura, já que esta pode ser vista como um panorama social da época. Se analisamos o processo modernizador de Buenos Aires ocorrido anteriormente, como a ampla impressão de revistas e de jornais repletos de folhetins e ficção para o público, demonstra que a literatura buscou, da mesma forma que a televisão, *familiarizar-se* com o seu público. A própria Sarlo esclareceu em *Cenas da vida pós-moderna* que, apesar do fim do folhetim, nunca em toda a história da Argentina houve tantas publicações de livros, revistas e jornais. Quanto ao que Sarlo comentou sobre a familiaridade da televisão com o público, fez com que essa circunstância auxiliasse com a propagação do peronismo e sua política:

A televisão faz circular tudo o que pode ser convertido em assunto: desde os costumes sexuais até a política. E também reduz à poeira do esquecimento os assuntos de que não trata: desde os costumes sexuais até a política. A primeira imagem que a televisão argentina transmitiu (e é basicamente dela que tenho falado ao longo dessas páginas) foi uma fotografia de Eva Perón. Foi em outubro de 1951, durante uma transmissão experimental à qual, pouco depois, seguiram-se as transmissões regulares (SARLO, 1997, p. 83-84).

A hegemonia do governo de Juan Domingo Perón confirma-se no fato de que a primeira imagem televisiva que apareceu para a população, conforme Sarlo, foi a de Eva Perón, sua

esposa: utilizou-se de recursos como a televisão - que vinha surgindo e tornando-se cada vez mais inserida no mundo popular - para propagar sua política. A figura de Eva foi singular para este período, principalmente para que Perón ganhasse o segundo mandato na Argentina. Eva Perón foi o grande modelo idealizado na época de seu regime e, ao aparecer na televisão, levou as pessoas a acreditarem em suas palavras e atitudes.

Sobre o Peronismo, é importante destacar alguns de seus antecedentes, tanto políticos quanto históricos. Segundo Fausto e Devoto, a classe política e os partidos continuavam tomando conta das decisões do país, carecendo, em todo o caso, da consolidação de uma administração profissional. Por conta disso, evidencia-se que o número de estudantes universitários praticamente dobrou na Argentina, especialmente entre 1932 e 1940, aumentando a classe intelectual:

Isso resulta, em parte, do fato de a universidade argentina visar à formação um tanto indiscriminada do conjunto das classes médias, especialmente de origem imigrante, sobretudo depois da reforma de 1918. Embora ela tivesse contribuído para o processo de profissionalização da universidade, ao substituir uma velha geração de professores autodidatas, ao mesmo tempo introduzira uma notória politização, por meio da administração tripartite (professores, graduandos e alunos). A universidade argentina era e continuaria a ser não apenas um âmbito do saber profissional, mas também um instrumento de mobilidade social (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 263).

De acordo com os historiadores, universidade teve um papel muito importante na constituição da intelectualidade argentina nesse período, tanto no ambiente intelectual como no social, e também no nascimento de uma nova concepção política. Em outros âmbitos da educação, como no ensino básico, os dados eram positivos: o analfabetismo continuou diminuindo na Argentina. O número de matriculados no nível secundário dobrou, e isso se deve ao fato de que o Ministério da Educação na época “vinha trabalhando pela criação de colégios secundários federais em todas as jurisdições provinciais” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 264).

No ano de 1943, segundo Fausto e Devoto, o governo de Castillo sofreu um golpe, que “antecipou os planos de diversos grupos revolucionários e, mais do que em outros episódios similares, ocorreu em meio a uma completa confusão” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 274). Nessa mesma época, após a morte de Castillo, foi colocado no governo um empresário açucareiro chamado Robustiano Patrón Costas. O exército, nesta época, havia formado uma sociedade secreta denominada Grupo de Oficiales Unidos (GOU), liderada por três coronéis, dentre eles Juan Domingo Perón, destacou Boris Fausto e Fernando Devoto.

O governo que surgiu antes do primeiro mandato de Perón era quase exclusivamente militar, marcado pelo autoritarismo e nacionalismo. De acordo com Vicat, os mandantes dissolveram todos os partidos políticos, estabeleceram a obrigatoriedade do ensino da religião católica nas escolas e proibiram a atuação de todo e qualquer sindicato, bem como o controle da imprensa. Para Fausto e Devoto, a intervenção educacional em mudar os planos de ensino, e a introdução do aprendizado católico apontaram para um rumo claramente revolucionário.

Juan Domingo Perón, no decorrer de seu governo, este esteve à frente da Secretaria de Guerra, onde conseguia manipular a área militar, fortalecendo o seu poder no exército. Além de ter apoio dos nacionalistas e militares, o maior público de eleitores de Perón estava nos trabalhadores: em outubro de 1934, antes de tornar-se presidente, Juan Domingo Perón fora o presidente da Dirección Nacional de Trabajo. Nesse mandato, estabeleceu boas relações com os sindicatos e “mereció el reconocimiento popular. Los diarios empezaron a difundir su figura y sus discursos que hablaban de una *revolución social*” (VICAT, 2007, p. 164). Como afirmou Vicat, com a criação dessa direção e o fato de ser presidente dela, muitos já queriam que o político governasse o país. Essa organização regularizou o tempo de aposentadoria, férias pagas e acidentes de trabalho. Juntamente se tomaram medidas voltadas ao consumo, como baratear o custo da cesta básica, os aluguéis. “Tudo maciçamente alardeado pelo rádio, tal como fazia o regime getulista” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 277). Retomando o que Sarlo (1997) comentara acerca da propagação dos meios de comunicação, não somente a televisão, mas o rádio ganhou uma singularidade muito importante na época, acima de tudo na divulgação de princípios de caráter político, fazendo com que o povo argentino desejasse que Perón fosse o novo presidente.

Cada vez mais pessoas trabalhavam em zonas industriais nos arredores de Buenos Aires, sem contar que foi um período de muitas migrações no país, de pessoas que vinham do interior à cidade na procura de melhores salários. Em junho de 1944 Perón foi nomeado vice-presidente da Argentina. De acordo com Fausto e Devoto, o governo era aparentemente homogêneo, porém, com muitos conflitos sociais, principalmente entre diferentes facções do GOU e entre Perón e os nacionalistas civis:

Na Argentina, a pressão da opinião pública e dos EUA tornou-se quase insuportável para o regime militar. O governo teve de recuar em vários pontos, devolvendo as universidades às autoridades destituídas em 1943, abrandando a censura (mas não a repressão), libertando centenas de líderes sindicais presos e alinhando-se com os EUA [...] A oposição democrática, porém, não conseguiu derrubar o governo, sobretudo por não ter logrado um acordo com uma parte das Forças Armadas. (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 282).

A opinião pública e os Estados Unidos tiveram grande importância na concretização dessa eleição, fazendo com o que o governo mudasse os seus rumos diversas vezes e em fatores que impactavam a sociedade. Pelo fato de não conseguir derrubar este governo, Juan Domingo Perón acabou por assumir a vice-presidência. No início, foi bastante difícil para o político obter uma aliança com os radicais ou com o setor intransigente, o que lhe auxiliaria a conduzir um caminho até a presidência. Contudo, “Perón acabou encontrando uma alternativa para formar sua base de apoio civil, incorporando ao gabinete de Farrell¹¹ alguns ex-radicais relativamente marginalizados”. (FAUSTO & DEVOTO, 2007, p. 282). Para os dois historiadores, quanto às eleições, Perón estava com o apoio da classe trabalhadora, dos nacionalistas e dos radicais, contemplando boa parte da população argentina, o que foi decisivo para sua futura vitória.

Na votação de fevereiro de 1946, a lei Saenz-Peña ainda estava em voga, isto é, apenas homens maiores de dezoito anos podiam votar, resultando em equivalente a 18% da população. Eram três partidos que concorriam: a União Cívica Radical – o partido de Perón -, o Socialista e o Partido Democrata Progressista. Perón conseguiu atrair uma parte significativa da população, incluindo um setor forte que era a Igreja Católica. Atraiu a população urbana e o interior do país, fazendo com que fosse o principal candidato e ganhasse as eleições de forma bastante proveitosa:

Na Argentina, Perón era, sem dúvida, o candidato do regime e pôde tirar proveito eleitoral das políticas por este implementadas. Ele atraiu para seu campo quadros dos setores nacionalistas que haviam colaborado com o regime militar, parte dos antigos conservadores, importantes no interior do país, e o apoio da Igreja Católica. Mas conquistou, acima de tudo, o voto dos trabalhadores urbanos. (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 288).

Diante do exposto pelos historiadores, o maior público votante fora os trabalhadores urbanos, que praticamente colocaram de vez Perón no poder. A vitória do presidente foi recebida de forma ambígua no corpo social: positiva pelos contemporâneos, como uma ruptura com o passado liberal e como uma continuidade com o regime militar, e negativa para a oposição, que não aceitou a situação, pensando que seria apenas uma continuidade do governo. As classes médias, tão fundamentais para o triunfo do novo presidente, estavam divididas. Outro problema do peronismo estava quanto à aceitação das elites, como o

¹¹ (1887 – 1940) Edelmiro Julián Farrell, militar, foi presidente da Argentina entre 25 de fevereiro de 1944 e 4 de junho de 1946. Participou da GOU, onde estava Juan Domingo Perón.

superdimensionamento da classe sindical e operária, e a figura de Eva Perón, conhecida como “a defensora dos humildes”, que terá maior voz no segundo mandato de seu esposo.

Conforme Vicat, especialmente em seu primeiro mandato como presidente, Juan Domingo Perón foi o autêntico candidato do povo. Em seu governo, de acordo com a historiadora, foi marcado por pensar ideologicamente apenas em sua forma de mandato, que era de caráter bastante nacionalista: “La policia perseguió a los opositores, que pasaron a ser considerados *traidores a la patria*; se exigió un *certificado de buena conducta* para conseguir trabajo, viajar al exterior o estudiar.” (VICAT, 2007, p. 170), censurando a imprensa e toda e qualquer expressão cultural ou ideológica que estivesse contra seu modo de governar.

Em 1947 surgiu o partido peronista. Segundo Vicat, era um movimento de massas construído pelo presidente e sua esposa, Eva Perón, em que o sentimento popular teve a sua maior adoração. Uma figura considerada mítica, religiosa, Eva Perón era extremamente adorada e idolatrada, cumprindo papel fundamental no regime de seu esposo com a Fundação Eva Perón e ajudando sempre os mais necessitados. Com o peronismo em voga e a devastação na Europa causada pela Segunda Guerra Mundial, o povo argentino viveu um período de auge principalmente nos setores econômico e trabalhista. Comparado aos fatos históricos dos anos de 1930 a 1940, a economia no governo de Perón estava relativamente organizada. Tal período igualmente teve melhorias na saúde pública, construção de escolas, bem como a nacionalização dos serviços. Perón também estabeleceu tratos diplomáticos com a URSS; os Estados Unidos, em todo o caso, tentaram boicotar seu comércio com as nações americanas e europeias:

A vida do partido peronista, sobretudo na estratégica província de Buenos Aires, continuava bastante ativa, inclusive com eleições internas, mostrando que consolidara uma organização territorial permanente. Sem dúvida, isso era fruto de uma situação política anterior, na qual a existência de fortes aparelhos políticos era indispensável para a construção de consensos, lealdades e resultados eleitorais, num sistema baseado no sufrágio eleitoral masculino (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 291).

Pode-se concluir, até o momento, que o primeiro mandato do presidente foi contraditório: no início, com benefícios na saúde pública e nacionalização dos serviços, melhorando os sindicatos e setores trabalhistas. Ao final de seu regime, as greves ressurgiram, “revelando a força dos delegados de fábrica que o próprio regime criara com a sua legislação.” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 292).

Já o segundo governo de Juan Domingo Perón teve como marco inicial um acontecimento conquistado por Eva Perón: o direito das mulheres em votar, em novembro de 1947. As segundas eleições presidenciais na Argentina ocorreram em 1951. Neste contexto, as

mulheres já tinham direito ao voto, o que cresceu em 167% o universo de eleitores, de acordo com dados retirados de Fausto e Devoto. Eva concorria à vice-presidência, por mais que sua candidatura encontrasse fortes resistências no âmbito militar. Por questões de saúde, ela acabou por desistir do cargo, deixando-o com Hortensio Quijano, “o inexpressivo vice-presidente eleito em 1946.” (FAUSTO & DEVOTO, p. 308). Para os autores, foi chamado dessa forma porque Quijano não tinha todo o apoio popular e carisma de Eva:

Na Argentina, confirmando a previsão geral, a vitória do peronismo foi arrasadora. Obteve 62,5% dos votos contra 32% da oposição radical, 2% dos democratas (conservadores) e pouco menos de 1% dos comunistas. Ganhou em todos os distritos, conquistou todos os governos provinciais, todas as vagas para o Senado e, graças ao novo sistema eleitoral, obteve maioria ainda mais esmagadora na câmara dos deputados (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 310).

Vitorioso e com o apoio da população, uma das primeiras medidas adotadas em seu segundo mandato foi intensificar mais a questão do peronismo. Segundo Fausto e Devoto, usando o termo “peronizar”, afirmaram: “Essa “peronização” se dava em várias frentes: na educação, nas Forças Armadas, na Igreja e na administração pública, que se exigia a filiação ao partido” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 310). Em outros termos, o que se entende por “peronizar” nesse campo é impor a ideologia do partido em todas as instâncias, sobretudo sociais. Essa doutrina estava substituindo a nacional, sendo esta a ensinada nas escolas, inclusive nas militares. Os jornais opositores, dando o exemplo de *La Prensa*, de 1951, foram fechados e proibidos de circular; a censura contra toda e qualquer manifestação do governo foi cada vez mais acirrada. A opressão ficou tão grande e conflituosa que, em 1953, opositores ao governo colocaram bombas durante uma concentração na *Plaza de Mayo*, matando várias pessoas. Em resposta, o governo peronista incendiou a *Casa del Pueblo* socialista, a *Casa Radical* e o *Jockey Club*, símbolo da oligarquia.

Houve uma queda na economia, em que as medidas tomadas pelo presidente foram o congelamento de salários, o racionamento e controle de preços. A questão econômica foi o principal critério que barrou Perón de conseguir sua hegemonia absoluta em seu segundo mandato; se suas duas vitórias nas eleições foram arrasadoras, ia perdendo cada vez mais credibilidade por parte de seus eleitores. Havia crescentes dificuldades nesse campo, dentre as quais obrigavam o governo a alterar o rumo da política. O problema estava na economia estagnada, gerando queda nos investimentos, porque estavam com poucas reservas internas.

Eva Perón, em meio a tudo isso, ficou doente em 1952, ocasionando uma decadência no governo peronista por sua ausência política. O discurso de Perón se desdobrava em outro, que

era o de Evita, considerado bem mais radicalizado, e sempre buscando auxiliar os mais carentes e atacar a oligarquia. A retórica peronista, muito semelhante à de Evita, apelava ao lado mais sentimental, de paixão e fanatismo, tanto que ela foi consagrada como “Chefe Espiritual da Nação”. No mesmo ano de 1952 ocorreu o seu falecimento, motivado pelo câncer.

Em 1954, o conflito foi com a Igreja Católica: o governo separou a igreja do estado. Várias pessoas voltaram-se contra o regime e ficaram ao lado da igreja, sem contar com os opositores que já existiam. Alguns dos motivos que justificam esse desacordo entre as duas instituições se deve às esferas educativas, “pois o santoral peronista tendia a substituir o católico.” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 311) e a punição de padres que tendiam ser opositores. Isso significa que esse conflito se deu principalmente por duas vertentes: punição de párocos que iam contra o governo e a doutrina militar nas escolas, em substituição à religiosa. Para os estudiosos, a ruptura com a igreja era previsível, pois os membros eram em grande parte de classe média, em que a hostilidade do peronismo era cada vez mais forte:

Embora este (Perón) fizesse questão de declarar seu “cristianismo”, recorria a uma imagem da religião mais próxima do cristianismo primitivo ou “dos pobres”, algo como um retorno às origens míticas, para contrapô-lo à da Igreja terrena, preocupada com a pompa e com suas próprias riquezas. Essa dicotomia era muito perniciosa para a Igreja, pois sugeria, primeiro implícita e depois explicitamente, que os verdadeiros cristãos eram os peronistas, não os católicos. Surgia assim um “cristianismo peronista”, uma espécie de religião propagada e defendida pelo estado (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 311).

Essa relação da Igreja e do Estado não teria outra saída a não ser um estranhamento e uma divergência de ideias. O peronismo queria cada vez propagar seus ideais, afastando-se do que pensava a Igreja Católica. Quanto à queda do governo de Juan Domingo Perón, esta só poderia acontecer mediante forte repressão da oposição. Os grupos, no geral, careciam de força para derrubá-lo do cargo. Recordar-se de que esse ambiente estava num clima instável, com protestos, concentração de bombas na *Plaza de Mayo*, crise econômica e religiosa. A Marinha, em todo o caso, sempre teve problemas com o regime de Perón: em junho de 1955, a aviação naval tentou matar Perón bombardeando a Casa Rosada.¹² As situações, após esse conflito, ficaram cada vez mais tensas: Perón fez um discurso em plena Plaza de Mayo incentivando os seus seguidores a eliminar os inimigos do peronismo. No dia 19 de setembro de 1955 entregou a sua renúncia e no dia 20 do mesmo mês e ano se refugiou na embaixada do Paraguai.

Perón, em todo o caso, buscou – e conseguiu, em partes – ter uma harmonia com todos os tipos sociais da cultura argentina: atraiu os militares, operários, sindicatos, radicais,

¹² “O bombardeio da Plaza de Mayo resultou em um massacre de civis, entre transeuntes e defensores do governo que ali se congregavam para um ato em seu apoio” (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p. 336).

nacionalistas, conservadores. Segundo Fausto e Devoto, tinha um carisma pessoal e capacidade para entender as pontes entre os grupos e, interpretando tal afirmação, sabe-se que foi por isso que atraiu boa parcela da população. Outro fator que possibilitou sua harmonia com os cidadãos foi a figura de sua esposa, Eva Perón, que buscava ajudar os mais humildes: lutou pela conquista do voto feminino na Argentina e virou uma figura quase idealizada, pois era adorada por praticamente toda a população. O problema esteve centrado na famosa “peronização”, ao buscar impor a ideologia política em todas as instâncias sociais, o que desagradou a muitos e aumentou a classe opositora, sobretudo pelo conflito com a Igreja Católica.

2.4 Alfonsina Storni, uma dramaturga da modernidade

Sus poemas han estado durante décadas entre los más leídos en su país, y de su obra y su actitud surgió toda una tradición de poesía femenina. Si bien nació en Suiza, vivió desde muy niña en la Argentina, donde fue la primera mujer considerada una escritora por sus pares (CELLA, 1998, p. 267).

Susana Cella, no livro *Diccionario de literatura latino-americana*, definiu Alfonsina Storni da seguinte forma: “Se la considera, junto con la uruguaya Delmira Agustini y la chilena Gabriela Mistral una de las tres poetas más importantes de la generación posmodernista” (1998, p. 267). Pizarro, em *O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana*, ao escrever sobre mulheres escritoras na primeira metade do século XX, mencionou Storni como a *constelação* – isto significa, a escritora mulher tomada como eixo central em seu país – da Argentina por, em consonância com outras autoras como Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou e Delmira Agustini, possuir um discurso único, não ligadas a um processo de vanguarda, mas sim aos processos singulares de seus países. No caso de Alfonsina, um projeto literário associado com a urbanização de Buenos Aires:

A escrita de todo este grupo apresenta uma dualidade: por um lado, elas transgridem, ou seja, elaboram um discurso “raro em mulheres” e, por outro, afirmam a sensibilidade feminina que estivera ausente na escrita canônica, do tipo que num manifesto mexicano da época se chamava “viril”. Isto é, por um lado, têm a valentia de afirmar sua presença no cenário que não lhes é propício, característica comum a todas elas; por outro, elaboram uma escrita que ocupa espaços alheios ao discurso feminino (PIZARRO, 2006, p. 91).

Como explicou Pizarro, essas autoras não escreveram somente para um público feminino, e sim para a sociedade, ao tratar o feminismo como uma questão social e que todos deveriam se preocupar. Produzir um discurso ligado à singularidade, como Pizarro afirmou

sobre Storni, a insere na concepção de *modernidade tardia*, uma vez que este significou promover culturalmente o desenvolvimento próprio de cada nação. Sarlo (2010), em *Modernidade Periférica*, ao escolher escritoras mulheres e sua contextualização a esse período, elege três: Victoria Ocampo, Alfonsina Storni e Norah Lange. Em Sarlo, Storni foi mencionada apenas como poeta, sem nenhum comentário acerca de seu trabalho como dramaturga. Para Sarlo, em todo o caso, a poesia de Storni é rápida e fácil de ler, em função de uma retórica repetitiva e finais de grande impacto, agradando o público majoritariamente feminino. Mesmo que Sarlo não tenha escrito sobre Storni como dramaturga, o fato de considerar e incluir a escritora como uma das três mulheres capazes de simbolizar a modernidade em Buenos Aires no século XX destaca a importância na qual deve ser vista no campo literário. Susana Cella, por exemplo, elogiando muito o trabalho de Storni, disse que sua poesia inicialmente pareceu romantizada e singela, mas que, no fundo, expressava: “una abierta sinceridad para expresar sentimientos, frustraciones y apetencias amorosas. Más allá de una subjetividad conflictiva, su modalidad de expresión se impone como un desafío a los valores sociales y la moral dominante.” (CELLA, 1998, p. 267). Diante do informado por Cella, a poesia de Storni conseguia, simultaneamente, incorporar elementos sociais, morais e também uma penetração no sentimentalismo e no amor.

A poesia de Storni e sua dramaturgia, visto que Cella citou as obras de teatro da autora, transparecem além de uma simples subjetividade amorosa. A obra de Storni traduz os valores cotidianos, em questões tanto correlacionadas com fatos históricos quanto de gênero, sem esquecer-se das vozes mais oprimidas, como elucidou em sua peça teatral *Polixena y la Cocinera*. Na sua poesia, os papéis sexuais se invertem e a mulher não é vista apenas como dona de casa, mas também como um ser humano livre, inteligente e dotado de um ponto de vista próprio¹³. Sua poesia foi de reivindicação, de diferença em relação à figura masculina, residindo nisso a sua força ideológica. É importante frisar que estes mesmos dados concretos e positivos relevantes em sua poesia igualmente são vistos em seu teatro:

A matéria de sua literatura é o desequilíbrio que existe entre uma cultura, um mundo social e o conjunto de experiências de uma mulher que decide vive-las pública e excepcionalmente: escrever um livro quase simultaneamente ao nascimento de seu filho. Por um lado, tem de produzir seus meios de vida num espaço adverso e desconhecido. Por outro, integrar-se ao meio intelectual, trabalhar profissionalmente, obter êxito (SARLO, 2010, p. 149).

¹³ Esta concepção de mulher adotada por Alfonsina Storni é muito semelhante à sua personalidade biográfica e também à personagem Mária, protagonista de sua primeira peça teatral *El Amo del Mundo*, onde sua análise consta no terceiro capítulo de meu Trabalho de Conclusão de Curso (ver referências).

Para Sarlo, a sua literatura expressou o desequilíbrio existente na vida de uma mulher, estampando várias figuras femininas que Storni tentava coletivizar através de seus textos. Susana Cella, Ana Pizarro e Beatriz Sarlo são apenas algumas das mulheres estudiosas que mencionaram Storni em suas pesquisas, o que faz com que se veja o valor que essa poeta e dramaturga teve no âmbito intelectual de sua época, assim como os respaldos que deixou na cultura argentina e de demais países. Destaca-se que a importância de Storni esteve em outras nacionalidades, não simplesmente Argentina. Embora seu foco sempre fora a cidade de Buenos Aires, usando as metáforas do mar e do Río de la Plata em sua poesia, fez muito grande sucesso no Uruguai. Para os escritores desse país, segundo a biógrafa Josefina Delgado (2010), Alfonsina Storni foi:

una mujer distinta de las otras, se nota en sus ademanes, en su risa que no se disimula ni contiene, en las malas palabras con las que salpica desenfadadamente su conversación. Los recuerdos de quienes fueron sus amigos uruguayos la muestran como una mujer alegre y poco convencional en su lenguaje. Lo es, también, en la despiadada investigación que hace de sí misma como escritora y mujer. (DELGADO, 2010, p. 144).

A originalidade de Alfonsina mostra-se em sua personalidade e também em sua história, a qual começou longe da Argentina: em uma região coberta de montanhas e localizada no sul da Suíça, conhecida como Sala Capriasca, sendo seu dialeto local o italiano, nascia Alfonsina Storni, no dia 29 de maio de 1892¹⁴. Storni foi terceira filha do casal Alfonso Storni e Paulina Martignoni. Na verdade, a escolha por viver em um pequeno povoado foi uma tentativa de controlar o alcoolismo do pai. O seu local de nascimento, segundo suas biografias, é controverso: alguns dizem que nasceu em uma casa em Sala Capriasca. Outros, em meio ao mar; isto posto, não se sabe ao certo onde Alfonsina Storni nasceu, por isso torna-se importante trazer as duas versões destes dados, o que consta na biografia de Josefina Delgado.

A posição econômica da família era relativa. Anteriormente ao nascimento de Alfonsina, Alfonso e Paulina viviam em San Juan, Argentina. Segundo Josefina Delgado, “han instalado la primera fábrica de soda de la provincia, y más adelante fabricarán hielo, una verdadera novedad para la época” (DELGADO, 2010, p. 12). O nome da fábrica era “Cerveza de los Alpes, Storni e Cia”, tendo um bom sucesso em toda a região. Por problemas do pai com

¹⁴ Há um problema interessante a ser discutido quanto à nacionalidade de Alfonsina: Por que ser considerada uma escritora argentina se ela nasceu em um pequeno povoado da Suíça? Considerando que chegou em San Juan (Argentina) aos quatro anos de idade e realizou toda a sua produção literária no país, será considerado, ao longo deste trabalho, que Alfonsina Storni é uma escritora argentina.

o álcool e posteriormente muitas dificuldades financeiras, a família foi orientada por um médico a tirar férias, desde que fosse em um lugar mais calmo: voltaram para Sala Capriasca, onde Alfonsina Storni nascera.

A sua mãe, Paulina, era uma talentosa pianista, além de ter aptidão para costurar, cantar e tocar outros instrumentos. Seus dotes naturais iriam inclinar-se para o teatro onde, em Rosario, anos mais tarde, teve a oportunidade de trabalhar em companhias teatrais. Posteriormente, Paulina, quando a família se mudou para Rosario, trabalhou em uma companhia teatral, o que inspirou Alfonsina de forma decisiva a entrar e trabalhar nesse campo de atuação. Diante disso, pode-se concluir-se que o encanto da filha pelo teatro foi herdado e inspirado na figura materna.

Quando Storni tinha quatro anos, ela e seus pais regressaram à Argentina: primeiramente a San Juan – pelo fato de ser a cidade de onde Alfonso e Paulina vieram - e depois Rosario, em 1901, um lugar mais urbanizado e com maiores condições de trabalho. A mãe a matriculou em um jardim de infância e, segundo Delgado, Alfonsina era uma menina que mentia muito e inventava histórias. Concomitantemente, o seu pai continuava mergulhado no vício do alcoolismo, e suas mentiras poderiam ser uma forma de escape de sua realidade que presenciava já quando criança.

Quando se mudaram para Rosario, a mãe montou uma escola rural para crianças e trabalhou como professora. Esses momentos perduraram até o ano em que nasceu o último membro da família Storni, Hildo Alberto, a quem Alfonsina protegia como se fosse um filho.

As cidades Buenos Aires e Rosario, nesse período, sofreram um grande impacto imigratório. Na época, a família tinha muitas dificuldades financeiras, o que impossibilitou Alfonsina Storni de prosseguir com os estudos. O seu pai abriu um café próximo ao porto chamado Café Suizo, e contava com a ajuda de Alfonsina, quem servia as mesas e lavava os pratos, com dez anos de idade. O café não durou um ano, indo à falência por não conseguirem manter mais o estabelecimento por falta de dinheiro. Em 1906, com a morte do pai, as carências econômicas complicaram-se, e novamente Alfonsina precisou ajudar a mãe com costuras, apesar de que lhe desagradasse muito este tipo de trabalho manual e doméstico. Cansada de ajudar em casa, resolveu buscar novos horizontes, e foi trabalhar em uma fábrica de bonés.

A Argentina ofertava muitas novidades em função das várias culturas que se misturavam na cidade na época, fato oriundo da chegada em massa e a todo momento de imigrantes europeus. Em 1907, chegou a Rosario a companhia de teatro de Manuel Cordero, um diretor que percorria as províncias com seu pequeno grupo. Paulina, a mãe de Alfonsina, participou de uma das peças de teatro produzidas pela companhia com o papel de Maria Madalena. O tema

da peça eram quadros que reproduzissem a Semana Santa. Paulina nutria uma verdadeira paixão pelo teatro, e a filha, com 15 anos, tinha por costume acompanhar os ensaios da mãe, o que certamente a influenciou posteriormente a trabalhar e viver pelo teatro:

El teatro era una verdadera pasión para Paulina, y pudo haber conocido al director en algún viaje anterior a Rosario, o muchos años antes, cuando vivía en San Juan. Cuentan algunos amigos de Alfonsina que, cuando Paulina ensayaba sus parlamentos, su hija, ya de quince años, la observaba con los ojos encendidos (DELGADO, 2010, p. 35).

Alfonsina teve a oportunidade de atuar junto com sua mãe pela primeira vez quando, dois dias antes da estreia da peça, a responsável por um determinado personagem estava doente. Como Storni acompanhava todos os ensaios e sabia todas as falas de cor, foi escolhida para a substituição do papel. No dia seguinte, o jornal local publicou uma crônica elogiando sua atuação. Em seguida, Storni viveu uma breve carreira de atriz, durante um ano, pela companhia teatral de José Tallaví¹⁵, viajando para diferentes cidades e interpretando distintas peças. Segundo Josefina Delgado, o teatro, para a autora, era sempre um caminho, e aqui pode-se dizer que foi uma trajetória que percorreu durante toda a sua vida: inicialmente, apenas como uma apaixonada por teatro, e posteriormente como atriz.

Poucas informações existem sobre o ano em que atuou como atriz na companhia de José Tallaví. Sabe-se que, ao longo desse período, percorreu as cidades de Santa Fe, Córdoba, Mendoza, Santiago del Estero e Tucumán. Interpretou nos palcos *Espectros*, de Ibsen; *La loca de la casa*, de Pérez Galdós; *Los muertos*, de Florencio Sánchez. Em cartas dirigidas ao filólogo espanhol Julio Cejador, disse que o teatro despertou algo de sensorial em si, visto que teve contato com as principais obras da dramaturgia contemporânea, sem contar que, para ela, era um ambiente acolhedor. Na volta de sua turnê, escreveu sua primeira peça, *Un Corazón Valiente*, a qual infelizmente não se encontram registros. Este dado é muito importante, já que é o primeiro contato de Alfonsina com o universo da dramaturgia (de acordo com o que foi encontrado até o momento), englobando desde quando assistia às peças teatrais de sua mãe até sua primeira atuação como atriz.

Em 1909, Storni saiu de casa: resolveu viver em Coronda, Argentina, e foi cursar licenciatura rural. Embora com pouca formação, rapidamente conseguiu um emprego como

¹⁵ (1878 – 1916) – José Tallaví foi um ator de teatro espanhol, que deu o nome à Companhia em que Alfonsina Storni participou como atriz.

professora, por ser uma menina que, mesmo com 17 anos, era muito estudiosa, alegre e comunicativa, conforme afirmou Josefina Delgado.

Em 1911, Alfonsina continuava trabalhando como professora rural. Afora isso, conheceu um renomado rapaz pelo qual se apaixonou, engravidou e, em poucos meses, foi abandonada por ele. Alfonsina, com seus 20 anos completos, grávida e sozinha, decidiu mudar de vida: “Alfonsina, pobre, orgullosa y trabajadora, resolvió a solas con su consciencia un problema por el cual muchas otras mujeres de su época vieron sus frustraciones. Pero lo cierto es que no detiene el camino trazado, y a fin de ese año viaja a Buenos Aires” (DELGADO, 2010 p. 26). Diante do exposto, pode-se concluir que a vida de Storni foi muito difícil: precisou conviver com o alcoolismo do pai, passou por períodos de instabilidades financeiras, engravidou e foi deixada pelo pai da criança que carregava, assumindo sozinha a maternidade, e após isso mudou-se para Buenos Aires. Porém, isso não a impediu de prosperar alcançar respeito e prestígio no sistema literário.

Em agosto de 1990, o jornal *Clarín* (Argentina) publicou o artigo *Vocación olvidada de una celebre creadora*, de Beatriz Seibel, que tratou sobre a carreira de Alfonsina Storni como dramaturga. O artigo retomou uma contextualização histórica do impulso modernizante de Buenos Aires entre as décadas de 20 e 30 do século XX, evidenciando Seibel que Storni viveu em uma época que poucas mulheres escreviam e produziam teatro. A partir desta afirmação, gera uma dúvida: nesse tempo, o debate sobre relações e igualdade de gênero começava a aparecer, mas ainda era escasso, o que pode concordar com o artigo que poucas mulheres escreviam dramas. Contudo, é preferível acreditar que poucas dramaturgas foram publicadas e legitimamente reconhecidas, dando como exemplo a Storni, uma das poetisas mais influentes de sua época, que teve um teatro marcante e, ao mesmo tempo, apagado da história da literatura, não apenas pelas peças que escreveu, mas por sua participação nesse círculo. Segundo Beatriz Sarlo (2010), no período contemplado entre 1920 e 1930, as mulheres começaram a atuar no espaço público, considerando que houve uma renovação nas relações de gênero. Storni, nesse cenário, presenciando toda essa nova configuração da cidade, viveu na casa de uma pessoa conhecida, em um bairro simples, na região sul da cidade. Trazia em sua mala uma roupa escassa e alguns livros, conforme relatou Delgado. Poucos meses após nasceu seu filho, Alejandro Storni, em 21 de abril de 1912.

No ano seguinte, após o nascimento de seu filho, começou a trabalhar em uma farmácia; todavia, o que realmente queria era dedicar-se exclusivamente à escrita e, apesar de que suas biografias não mencionem, talvez possuía o desejo de voltar a trabalhar com teatro. Storni

abandonou o mundo da dramaturgia por dificuldades financeiras, como informam os estudos sobre a autora. Passado algum tempo trabalhando na farmácia, por alguns contatos que fez na época, conseguia escrever de vez em quando algumas notas na revista *Caras y Caretas*, porém nada comparado ao que gostaria.

Alguns meses mais tarde veio o seu primeiro emprego formal na área da escrita: foi uma espécie de “correspondente psicológica”. Por ser mulher e muito jovem, foi extremamente difícil conseguir esse cargo; mesmo que as mulheres estivessem começando a participar mais ativamente dos espaços públicos, nesse tempo ainda existia muita discriminação. Um exemplo disso é que Alfonsina foi aceita no emprego por duzentos pesos argentinos, e o empregado antigo, por ser homem, ganhava o dobro. “Aceptar el empleo de *corresponsal psicológico* fue la única salida, pero no era lo que quería” (STORNI, 2006, p. 30). O mais importante desse trabalho foi que a auxiliou a publicar o seu primeiro livro de poesias, intitulado *La inquietud del rosal*, de 1916. O livro infelizmente não foi bem recebido pela crítica, uma vez que questionava em suas poesias a respeito da posição patriarcal e conservadora de muitos homens. De acordo com o que está na biografia *La caricia perdida*, afirmou Storni à sua mãe em uma viagem que realizou para visita-la que havia vendido pouquíssimos livros, porque as mulheres, em grande parte, a desprezavam por escrever críticas tão fortes, sobretudo aos homens. Entretanto, foi graças à publicação desse livro que a escritora conseguiu ser aceita em espaços literários que, até então, não aceitavam mulheres.

La inquietud del rosal a levou para um mundo quase *ideal* da literatura. Suas colaborações em *Caras y Caretas* lhe ajudaram a ter um contato com escritores da revista *Nosotros*, uma vez que começou a frequentar reuniões literárias. Já em 1917 teve sua segunda oportunidade laboral como professora e diretora da escola Marcos Paz, em Buenos Aires. Storni, como se percebe, sempre esteve ligada à educação; também auxiliava crianças público-alvo em *Las Escuelas para Niños débiles*, criada no governo de Hipólito Yrigoyen, informou Delgado.

Dez anos se passaram, estando Storni já com trinta e um anos; em uma entrevista feita para a revista *Nosotros*, foi considerada para a população como uma das melhores poetisas argentinas contemporâneas de seu tempo. Neste período, Storni já trabalhava excessivamente: colaborava com as revistas *La Nación*¹⁶ e *La Nota* com colunas semanais, sem contar os textos que escrevia paralelamente às demais revistas. Stella M. Longo (2006), disse que Storni

¹⁶ Em *La Nación*, além das colunas semanais, publicava um poema por mês.

colaborava também com as revistas *Mundo Rosarino*, *Monos y Monadas* e os jornais *Insurrexit* e *Mundo Argentino*. Escrevia, portanto, de maneira intensa para a imprensa da época:

Alfonsina Storni [...] se expresa como periodista en variados medios de prensa y radio em un momento especial de la historia intelectual argentina, caracterizado por cambios fundamentales en la vida política y por una áspera polémica en la que participaron diferentes actores sociales cuyo objetivo era definirla identidad y diseñar la sociedad de la Argentina. Naturalmente, no dejaría de plantearse en este debate el *problema de la mujer* (LONGO, 2007, p. 465).

O artigo de Longo destacou a trajetória dos textos de Storni, cujo tema estava associado à sociedade patriarcal e aos direitos das mulheres. Para ela – e muito do que se pesquisou sobre a autora ao longo de sua fortuna crítica – sua produção literária teve duas vertentes: a primeira entre 1916 e 1926, predominando a publicação de livros de poemas. A segunda, em 1927, quando deu continuidade à sua carreira como dramaturga¹⁷, escrevendo peças para adultos e crianças, além de crônicas sobre suas viagens à Europa, sem parar de dar continuidade à sua produção poética.

Na mesma época, entre os anos 1920, já havia começado a dar aulas de teatro para crianças no *Teatro Municipal Infantil Labardén*. Além de professora, escrevia suas próprias peças para que seus alunos atuassem. Analisando por esse viés e todas as informações concebidas, percebe-se que Storni dedicou uma vida inteira ao teatro, a qual foi apagada drasticamente da história da literatura, já que ficou restrita a ser vista somente como poeta. Delgado comentou que o teatro, a partir dos anos 1920 e com o cargo no *Teatro Municipal Infantil Labardén* é uma nova linguagem em sua vida. No entanto, ao observar uma leitura biográfica da autora e considerar as influências de sua mãe, sabe-se que o teatro foi uma arte que esteve presente em toda a sua trajetória, desde criança, começando pelo amor por esta arte ao observar a mãe interpretando:

Y lo fue por el hecho de que, en la poesía escrita por mujeres, nadie tomó con su claridad de juicio la defensa de un orden más justo y menos ambiguo para la mujer. [...] en sus colaboraciones periodísticas – cuentos y notas – y pese a las limitaciones con las que seguramente contaría, se permite desarrollar algunas ideas. En ellas no es complaciente con la mujer sino que le exige ponerse a la altura de sus posibilidades y entregarse de lleno al cultivo de una personalidad que desdeñe los rasgos de infantilismo e indefensión que la han consagrado como víctima perpetua del hombre (DELGADO, 2010, p. 157).

¹⁷ No ano de 1927 escreveu *El amo del Mundo*; com base nessa informação, pode-se dizer que a segunda vertente de Storni havia sido inaugurada com sua peça de teatro, evidenciando o forte contato da autora com a arte dramática.

Para Delgado, o ramo jornalístico foi o ambiente mais possível para Storni desenvolver e propagar suas ideias quanto à posição social da mulher, ao contrário da poesia que, aos olhos dos leitores, nem sempre percebia essas questões tão críticas. Em novembro de 1928 fundou-se a primeira *Sociedad de Escritores*, presidida por Leopoldo Lugones, Quiroga como vice-presidente, Samuel Glusberg como secretário e, na participação, os melhores escritores da época, incluindo Borges, mas nenhuma mulher. Conquanto, uma semana após sua fundação, Storni fora convidada para que a reunião fosse em sua casa. Apesar de que tivesse participado ativamente dessa comunidade, sua relação com o presidente Lugones sempre fora conflituosa.

Dentre os assuntos sobre mulheres que eram vistos nas colunas de Storni, um tema bastante marcante era a sua defesa pelo voto feminino. Para a escritora, segundo Longo (2007, p. 475), o feminismo não era uma conquista material, e sim moral. Entretanto, antes de resolver o problema do voto feminino, em sua opinião, era importante estudar a legislação para mulheres, e eram esses os questionamentos centrais de seus artigos nos jornais:

Es importante resaltar la responsabilidad con que Storni se integró a este complejo campo cultural argentino, ampliado democráticamente también gracias a la voluntad de las mujeres por ocupar el ámbito público. En literatura, periodismo, vida intelectual o profesional las mujeres demostraron la legitimidad del aporte feminista. Storni, consciente del desequilibrio entre la aceleración de la historia y la caducidad de los discursos institucionalizados que pretendían seguir orientando al nuevo cuerpo social femenino los caducos límites intelectuales sociales y políticos y que se encaminaba decididamente a logro de su emancipación (LONGO, 2007, p. 479).

De acordo com Longo, Storni conviveu em um ambiente que aos poucos ia aceitando a atuação de mulheres no meio político, e isso se deve justamente pela força de vontade das mesmas, o que foi consolidado graças ao jornalismo. No início deste trabalho, foi discutido, a partir do estudo de Marguerita Pierini, que as mulheres, no começo do século XX, não tinham grande oportunidade de participação nos espaços públicos. Em conformidade com o que pode ser visto na citação de Longo, Storni lutou com responsabilidade para que mais mulheres pudessem integrar esse ambiente com o direito que mereciam. Storni mostrou em seus escritos o atraso de grande parte da sociedade quanto à compreensão do lugar da mulher nos mais distintos campos, como, por exemplo, o direito de votar; este só foi permitido na Argentina em 1947, por Eva Perón, depois que Storni já havia falecido. Em síntese, Storni não viu o impacto que causou uma das causas que mais defendeu por toda a sua vida.

Outros tópicos que apareciam com muita frequência em suas colunas sobre os direitos da mulher era a defesa de uma evolução moral e jurídica. De fato, uma coletividade que deveria abrir-se à igualdade de gênero, o corpo feminino que não deveria estar submetido a restrições

conservadoras e patriarcais; também chamava a sociedade de “doente” no sentido de estar atrasada em ideias e inovações quanto ao pensamento de igualdade entre homens e mulheres.

As mulheres tinham o direito de trabalhar em diversos setores nessa época, porém, ainda muito contestadas por suas atitudes. O feminismo enfrentava barreiras, porque predominava uma sociedade conservadora e ultranacionalista. Por exemplo, com o regime militar de 1930, o pensamento progressista e reformista fora censurado: vetaram uma lei de 1926 que permitia a igualdade de capacidade para exercer direitos civis entre os gêneros: criaram uma nova lei que “retroaría a la mujer a un estado de incapacidad, o de menor de edad, no pudiendo disponer de su persona ni de sus bienes y dependiendo de todo de un padre, de un marido y de un hijo” (LONGO, 2007, p. 469). Por mais que o século XX fora central para debater questões feministas, deve-se ter em mente de que tais apontamentos foram iniciais, e existia uma espécie de massa conservadora que impedia a liberdade de expressão das mulheres, dando como exemplo o não direito ao voto e a lei mencionada acima. Intelectuais como Storni, nesse contexto, usavam os meios de comunicação para propagar suas ideias e interrogar aos próprios cidadãos sobre esse conservadorismo.

Não obstante, o feminismo, barrado pelo novo governo, não foi completamente eliminado graças ao programa criado por Victoria Ocampo, Susana Larguía e María Rosa Oliver, intitulado *Unión Argentina de Mujeres* (UAM), com o objetivo de impedir a promulgação da lei citada. A UAM triunfou e o projeto de reforma foi anulado.

Storni, nas palavras de Stela M. Longo, entendia o movimento feminista como um “sintoma de la *elasticidad del pueblo nuevo* que tenemos opuesto al *mundo seudo colonial*” (LONGO, 2007, p. 470). Diante disso, o feminismo deveria ser uma ferramenta crescente, em consonância com a nova sociedade que se formava, como forma de apagar o patriarcalismo vigente.

Alguns anos mais tarde, em torno de 1925, sua carreira teatral continuava de forma significativa: além do teatro Labardén, que mais adiante a contratou como professora e diretora teatral, ela começou a dar aulas de Leitura e Declamação na *Escuela Normal de Profesorado en Lenguas Vivas*. Storni ficou muito conhecida por suas declamações de poesias ao ar livre para as pessoas, o que, como pode ser visto, possui uma relação com sua facilidade em atuar e retoma a sua contribuição como atriz na companhia de José Tallavi.

Por volta de 1928, conforme seu filho, Alejandro Storni¹⁸, Storni passou um ano vivendo na cidade de Rosario, onde e quando se encontrou com o pai de Alejandro, que estava muito doente. Na sequência, mentalmente doente em função de sua sensação de perseguição por todos os lados e por todas as pessoas, viaja com a sua amiga Blanca de la Vega para a Europa¹⁹:

En Madrid le sorprende la sencillez de la aristocracia, la elegancia de las mujeres, la excelencia de los hoteles. Pero es en Barcelona donde descubre un mundo nuevo, ya que la mujer es menos retraída que la madrileña y practica deportes propios de los varones, como el fútbol (DELGADO, 2010, p. 188).

Conheceu Madri e outras localidades espanholas. Foi a Paris e visitou a casa onde supostamente nascera e vivera seus primeiros anos, em Sala Capriasca, na Suíça. Enquanto isso, continuava escrevendo seus poemas que seriam publicados no livro *Mundo de Siete Pozos* (1934) posteriormente.

Após a segunda viagem feita à Europa, esta com o seu filho Alejandro, passou a viver em uma pensão em Buenos Aires onde, segundo Delgado, teve momentos muito felizes. Essas viagens Storni fizeram com que a mesma voltasse para Buenos Aires com uma visão vanguardista de ver o mundo, transposta em sua literatura, tanto na poesia quanto no teatro.

Ao final da década de 1920, na Argentina, Storni continuou colaborando com *Crítica* e *La Nación*, escrevendo suas colunas semanais, ministrando aulas de teatro e dirigindo peças para crianças e jovens. Em sua vida social, tinha o costume de sair com suas amigas para bares, onde gostava de cantar e interpretar tangos. Em Buenos Aires, conheceu o poeta e dramaturgo Federico García Lorca, em que foi homenageado com um poema no livro *Mundo de Siete Pozos*. Esta obra fez muito sucesso e foi lida por grandes personalidades da época, como Gabriela Mistral. Alfonsina Storni estava há nove anos sem publicar: “La aparición de *Mundo de Siete Pozos* es un nuevo logro. Nueve años sin publicar un libro de poemas es mucho tiempo. Gabriela Mistral, al recibirlo, le escribe diciéndole que poeta como ella solamente nacen cada cien años” (DELGADO, 2010, p. 205).

¹⁸ Esta referência pode ser encontrada no livro de Josefina Delgado, em sua biografia sobre Alfonsina Storni (consultar referências).

¹⁹ Segundo a autora, um dos maiores motivos que deixou Alfonsina Storni foi o fracasso em seu ramo do teatro. Interpretando essa fala de Josefina Delgado, particularmente não se diria que foi um fracasso o seu teatro, mas que ele não foi bem aceito pela crítica, o que são duas circunstâncias bastante distintas. A crítica menosprezou a peça teatral *El amo del mundo* (de 1927) pelo fato de Alfonsina Storni ter levado à cena uma protagonista que, muito inspirada na própria história de vida da autora, era uma mãe solteira com o seu filho.

Seguindo os passos de poeta e dramaturga, pode-se concluir que sua origem humilde a acompanhou no decorrer de sua trajetória, transformando-a em uma mulher fortalecida e com ponto de vista crítico: veio de um pequeno povoado, chegou em Buenos Aires grávida, jovem e sozinha, disposta a enfrentar a vida como ela era e com todas as suas dificuldades. Mesmo com pouca formação intelectual, conseguiu frequentar as rodas literárias elitizadas da capital, tendo contato com personalidades consagradas, como Jorge Luís Borges, Horácio Quiroga, Federico García Lorca e Gabriela Mistral, em função das conferências que participava. Graças ao seu talento e capacidade, foi capaz de alcançar a importância literária que teve em sua época e até os dias de hoje, o que se justifica pelos teóricos mencionados ao início dessa seção.

Em 1936, Storni descobriu um câncer de mama. Foi operada, imaginando que era um tumor benigno, sem saber das ramificações deixadas no seu corpo. A autora, que antes tinha uma vida feliz, passou a viver em torno de uma grande melancolia: não aceitava nenhum tratamento da medicina e preferia que nenhuma pessoa estivesse por perto. Pensava estar esquecida por todos, incluindo seus leitores e críticos literários. Da mesma forma, ainda que doente, continuava contribuindo para os jornais nos quais escrevia.

Tinha o costume de, nesses anos finais de sua vida, passar o verão em Montevideu, principalmente em Colonia del Sacramento. Nesse mesmo lugar, no início de 1937, Storni recebeu um convite importante: iria dar uma conferência ao lado de outras duas grandes poetas, Juana de Ibarbourou e Gabriela Mistral. Aqui, mostra-se que, mesmo doente, Storni não fora esquecida como pensara, dado que convidaram as três poetas mais conhecidas e prestigiadas de seu tempo. O encontro foi um êxito total.

Após muitos anos, a poeta Juana de Ibarbourou recorda que esse momento foi o último em que se estiveram juntas presencialmente:

Cada una se desempeñó como pudo en emergencia tan difícil. La recuerdo a Alfonsina, “charilla y fea”, como dijera de sí misma, muy roja del sol uruguayo y los salimos vientos de la costa de Colonia, de donde vino expresamente para este acto. Alfonsina fue voluntariamente al encuentro de la muerte, muy poco después. Queda, de aquél día en Montevideo, una fotografía en que estamos las tres: Gabriela, Alfonsina y yo, con la sonrisa que exige el fotógrafo que nadie tiene el valor de negarle (DELGADO, 2010, p. 230).

Em uma de suas viagens, sozinha, Alfonsina acabou por jogar-se no Mar del Plata, suicidando-se no dia 25 de outubro de 1938. A notícia, para Alejandro Storni, já era prevista, como está na biografia de Josefina Delgado, pelo estado de melancolia e tristeza que sua mãe estava por causa do câncer. As rádios daquele tempo, imediatamente, começaram a anunciar que se perdia Alfonsina Storni, *a grande poeta da América*.

Nesse mesmo dia, 25 de outubro, pela manhã, dois trabalhadores da Dirección Hidráulica notaram que havia algo flutuando no *Mar del Plata* e que podia ser uma pessoa. Um deles atirou-se na água para ver o que era, enquanto o outro fora buscar ajuda: “Allí descubrieron que se trataba de una mujer que vestía ropas de buena calidad y cuyo cadáver había estado pocas horas en el agua” (DELGADO, 2010 p. 240).

Às três da tarde, com o cadáver já reconhecido, deu-se início a uma homenagem no Colégio Nacional, onde estavam autoridades, alunos do colégio e jornalistas. A chegada do corpo a Buenos Aires foi comovedora. Ao retirarem o caixão do furgão, estavam todos os seus alunos do Instituto de teatro Labardén, seu filho Alejandro Storni e vários de seus amigos.

O curioso é que, no dia seguinte, o jornal *La Nación* publicou um poema escrito por Alfonsina Storni. Ela, no dia anterior, enviou um poema ao editor que, pelo que os versos apresentam, pressupõe-se que já havia antecipado a sua morte:

Dientes de flores, cofía de rocío,
Manos de hierbas, tú, nodriza fina,
Tenme puestas las sábanas terrosas
Y el edredón de musgos escardados.

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

Déjame sola: oyes romper los brotes,
Te acuna un pie celeste desde arriba
Y un pájaro te traza unos compases

Para que olvides... Gracias... Ah, un encargo
Si él llama nuevamente por teléfono
Le dices que no insista, que he salido
(STORNI APUD DELGADO, 2010, p. 244).

De acordo com o que o poema e a notícia demonstraram, Storni já havia previsto seu próprio falecimento: o lugar – em *Mar del Plata* -, o momento – pela manhã -, e como seria – um suicídio. O poema expressa a vontade de estar sozinha e o desejo de ser esquecida. Dormir, nesse campo, é um aviso de que vai falecer, uma morte atrelada à solidão. E caso quisessem ter contato com ela, ela havia saído, para nunca mais voltar.

Dentre as muitas homenagens após sua morte, em 21 de novembro de 1938, no Senado de la Nación, o senador Alfredo Palacios diz que, por mais grandiosa que fosse a Argentina, não criou um cenário propício para que um sujeito delicado, a poeta, neste caso, Alfonsina, pudesse atuar. O senador concluiu afirmando que Storni era responsável por trazer a glória ao país, um dos mais grandes espíritos. Para Palacios, algo andava mal com a nação quando os

poetas, ao invés de adorá-la, optavam por deixá-la e, como resultado, Storni partiu por vontade própria.

O que se pode concluir sobre Alfonsina Storni? Que além de poeta e dramaturga, foi uma árdua defensora dos direitos das mulheres, almejando que atuassem mais nos espaços públicos e pregando por mais respeito e igualdade de direitos às mulheres. Vivenciou períodos difíceis, como uma infância marcada por dificuldades econômicas, por deslocamentos de moradia pois, em pouco tempo, viveu em Sala Capriasca, em San Juan, em Rosario, além do alcoolismo do pai, ou seja, marcada pela instabilidade no âmbito familiar. Apesar de tudo, teve a coragem de se mudar, grávida e sozinha, para Buenos Aires, em busca de seu sonho: ser escritora. Enfrentou adversidades, mas também conseguiu contribuir ativamente para diversos jornais e revistas com suas crônicas, notas e poemas, escreveu teatro e, dentre tantos assuntos, preocupou-se em criticar um sistema conservador e patriarcal defendendo ativamente o direito das mulheres de atuarem de forma igualitária na vida social e política de seu país.

2.5 Beatriz Guido: sua história e inserção no círculo literário

Era una linda mujer, pero lo que más impresionaba era su carácter. Precipitada, aguda, irreflexiva, muy punzante e imprevista en las respuestas. Y llena de gestos mohines, que luego se estereotiparon con el correr del tiempo. Era muy fantasiosa y divertida, pero también peligrosa. Como su imaginación no paraba, podía meterlo a uno en un gran lío. Era una chica con sus picardías, pero esas picardías a veces eran fatales (MUCCI, 2002, p. 81).

Os anos de 1960 a 1980 na Argentina, período que contemplou a vida literária de Beatriz Guido, foi marcado por um modo que, na visão de Cristina Mucci (2002), era bastante peculiar. Comparando-se com a Argentina das décadas de 1920 a 1930, os anos 1960 foi um momento de liberação dos costumes: “Fue un período de inusitada libertad y enormes esperanzas donde se experimentaron cambios profundos, que abarcaron desde el lar y la sexualidad hasta la estructura familiar” (MUCCI, 2002, p. 67). Os anos de 1960 datam a *modernidade tardia*, de Ana Pizarro, conceito mencionado ao início deste capítulo, época que, segundo esta teórica, houve um aumento significativo de reivindicações feministas, provocadas pela liberdade cultural e social pós ditaduras e colonialismos. Tais acontecimentos refletiram em mudanças de estruturas ligadas ao gênero e à família, conforme afirmou Mucci.

Politicamente, vivia-se o período pós peronismo, em um alto grau de instabilidade e opressão aos meios de comunicação. As esferas sociais, como bares, teatros independentes e livrarias conviviam com setores influenciados pela Revolução Cubana, o peronismo

revolucionário e grupos de extrema esquerda. Coincidiu juntamente com a explosão do conhecido *boom latino-americano*, com a primeira edição de *Rayuela*, de Júlio Cortázar, em 1963, e *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez, em 1967. É nesse contexto literário que Guido se situou e produziu a sua literatura: o contato com muitos intelectuais de sua época e uma maior liberdade dos costumes sexuais possibilitou mais espaço para a projeção da atuação das mulheres no campo profissional e artístico.

Cristina Mucci, biógrafa de Beatriz Guido, disse que esta, junto com as escritoras Silvina Bullrich e Marta Lynch, também argentinas, completavam uma tríade que, nos anos de 1960, ficaram reconhecidas à medida que, cada uma a seu jeito, romperam barreiras sociais e enfrentaram preconceitos nos mais altos setores. Para Mucci, essas três mulheres “abrieron un camino en la literatura argentina y supieron, con distintas variantes, expresar las distintas situaciones por las que fue atravesando el país” (MUCCI, 2002, p. 4), situação essa que comprova que as mulheres estavam saindo do âmbito privado e indo para os locais públicos, reivindicando seu lugar como sujeito no corpo social.

Pierini, em *Escritoras Latinoamericanas del siglo XX*, definiu como critério de seleção e inclusão em sua obra a participação das escritoras na vida pública e política de seu tempo, situadas em três cidades fundamentais para compreender a América Latina: Buenos Aires, Lima e Cidade do México. Para ela, tais locais são “capitales de la vida cultural y política del mundo hispanoamericano, sedes del pensamiento renovador y de los movimientos de las vanguardias, primero, y del auge editorial que dará un lugar relevante a las escritoras en la segunda mitad del siglo” (PIERINI, 2014, p. 11).

Pierini, portanto, contextualizou a vida cultural e política dessas cidades. O que pode ser visto em relação a Buenos Aires é que, da mesma forma como já iniciado nos anos 1920, a modernidade continuou presente décadas depois, permeando todo o século XX e influenciando a vida literária de Guido. Evidencia-se que ela foi uma escritora que se preocupou muito com o externo, isto é, a situação política e social de seu país naquele momento. Cronologicamente, Guido viveu durante o segundo mandato do regime de Juan Domingo Perón, marcado por uma forte repressão à cultura e à comunicação em geral, bem como uma crise econômica e queda de salários dos trabalhadores de diversos setores.

As escritoras selecionadas por Pierini para compor seu livro são profissionais das letras, pesquisadoras universitárias, atuantes no mundo de trabalho das redações, editoras, e colaboradoras dos meios de comunicação de massa. Outro fator que elas tinham em comum era o fato de viajarem bastante e conhecerem novas culturas. Guido, por exemplo, numa entrevista

com Bella Josef (1999), afirmou que as viagens que realizou oportunizaram presenciar acontecimentos históricos importantes em sua época a nível mundial, ainda que seu coração sempre estivesse em Buenos Aires:

Tenho a impressão de que vou passar toda a vida de um aeroporto a outro. O fato de viajar me fez ser testemunha direta de acontecimentos históricos internacionais: estive em Berlim em 1938, quando quebraram as vitrines dos comerciantes judeus; estive em Nuremberg no dia em que queimaram a casa de bonecas; estive na noite do black-out de Nova York. Mas os anos que vivi na Europa são ilusórios, eu sempre estive – e estarei – em Buenos Aires (JOSEF, 1999, p. 23).

De acordo com Angel Rama, o círculo literário entre as décadas de 1940 a 1960, que corresponde ao momento de atuação de Guido, foi de mudanças na literatura. A ideia de *representatividade* continuava implícita mas, desta vez, em uma configuração um pouco distinta, sendo a sua principal característica um retrato dos setores proletários e sua crescente participação na esfera política e social:

Hacia 1940 se abre un vasto cuestionamiento del continente del que han de participar activamente sus escritores y pensadores. Iniciando en algunos puntos antes (Argentina), en otros después (Brasil, México), parece responder al freno con que tropiezan los sectores medios en su ascenso al poder, a la refluencia de sus conquistas, a la autocrítica a que se someten sus orientadores y la presencia creciente y autónoma de los sectores proletarios (y aún campesinos) sobre la escena nacional. Este largo periodo es pasible de análisis teórico, no simplemente en sus autores y obras, en sus cosmovisiones, sino preferentemente en sus peculiaridades productivas, para responder, con ellas a esas normas básicas que regulan la literatura latino-americana desde sus orígenes (RAMA, 1982, p. 19).

O que Rama disse, então, confirma que a Argentina foi pioneira no continente não apenas em seu aspecto de modernização, como também de pensamento intelectual sobre o papel da literatura no desenvolvimento e universo sociopolítico. Os pensadores e escritores da época observaram o papel que a literatura estava desempenhando, mostrando os setores populares e incluindo camponeses, sendo o espelhamento da cena nacional, formando uma peculiaridade da literatura latino-americana que, para Rama, perpassa desde sua origem.

Para Marcos G. Zangrandi (2014), a obra de Beatriz Guido abordou, sobretudo, os sucessos e fracassos argentinos contemporâneos de seu tempo. Esses sucessos, como será visto na análise do livro *Soledad y el Incendiario*, são observados desde uma perspectiva familiar: incluiu e descreveu em suas obras o mundo privado burguês, porém sempre em relação a acontecimentos políticos de sua época. Desse contexto, se desprendia “la visibilidad en relación con la formación política y cultural y las reglas domésticas, transformadas en el bastidor del complejo accionar político argentino del siglo XX” (ZANGRANDI, 2014, p. 213). Desse modo,

Guido criticou a falta de liberdade da mulher, tanto de forma social quanto política, em razão de que a personagem principal da história faz parte do contexto patriarcal, com pouco ou nenhum acesso às reivindicações feministas que aconteciam.

Beatriz Guido nasceu no ano de 1922, na cidade de Rosario, Argentina, filha do arquiteto Ángel Guido – criador do *Monumento a la Bandera*, localizado em Rosario – e da reconhecida atriz uruguaia Berta Eirin. Conforme consta em sua biografia escrita por Mucci, sua casa em Rosario era frequentada por escritores e artistas consagrados na época, como Leopoldo Lugones, Enzo Bordabehere, Diego Rivera, Lisando de la Torre, David Alfaro Siqueiros, Arturo Capdevila, Gabriela Mistral, José Ortega e Gasset. Seu pai, Angel Guido, a levava desde criança a reuniões entre intelectuais, o que justifica, provavelmente, sua aptidão para tornar-se escritora. Nas viagens profissionais de Angel Guido, Beatriz o acompanhava: conheceu os Estados Unidos aos dez anos e a Europa pela primeira vez aos dezesseis.

Guido teve uma formação intelectual certificada, estudando Letras na *Universidad de Buenos Aires*. Entrou na graduação logo que terminou o colégio, porém, em pouco tempo, a abandonou, por achar o seu curso muito centrado nos mesmos temas e disciplinas como, por exemplo, o Grego, que para ela era muito difícil. Sua maior preocupação acadêmica foram as lutas estudantis “lo cual era tan leyenda como los antepasados ilustres” (MUCCI, 2002, p. 11). Sua participação nessas manifestações a influenciou como escritora, por estar preocupada com as questões político-sociais de seu tempo.

Beatriz viajou à Europa para estudar em Paris e Roma, junto a alguns dos pensadores mais importantes desse tempo, como Guido de Ruggiero²⁰ e Gabriel Marcel²¹. Em 1954 publicou o seu primeiro romance *La casa del Ángel*. Pela crítica, foi considerada uma escritora polêmica e com pensamento político abertamente antiperonista.

Em relação a sua casa e o local de moradia de Guido, conforme Mucci:

Vivían en una gran casa en la calle Colón, repleta de antigüedades del barroco latinoamericano [...] una especie de reducto colonial con baldosas coloradas, paredes muy blancas, zócalos y puertas de madera negra. Había una sala en la que se guardaban los tesoros de Ángel Guido había ido coleccionando, muebles antiguos taraceados en marfil, sillones de madera y pana punzó, cuadros con marcos de plata labrada, espejos. En uno de los dormitorios había una escalerita marinera que llevaba al mirador, una torre muy bonita desde donde se veía un buen panorama de la ciudad. A un costado estaba el estudio que Guido le había hecho construir a Beatriz, un lugar estupendo con su escritorio, sus bibliotecas, sus alfombras y sillones (MUCCI, 2002, p. 8-9).

²⁰ 1888 – 1948 – Foi um historiador de filosofia, professor universitário e político italiano.

²¹ 1889 – 1973 – Foi um filósofo, dramaturgo e compositor francês ligado à tradição fenomenológico-existencial. É um pensador que, desde o início de século, influenciou toda uma geração de intelectuais como Paul Ricoeur, Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Lévinas, entre outros.

Para Mucci, Guido vivia em um ambiente amplo, totalmente literário com biblioteca, o que possibilitou a tornar-se uma intelectual das letras. Guido tinha paixão por gatos, sem que se comente sobre a motivação. O que se revela é que “En la escuela siempre contaba que tenía un gatito con un cascabel, y sus padres fomentaban sus mentiras.” (MUCCI, 2002, p. 10). A “mentira”, no bom senso leva à capacidade de imaginar e criar. Seus pais estimulavam suas mentiras para que, desde cedo, Beatriz Guido tivesse facilidade em criar histórias fictícias, contribuindo, futuramente, na continuidade como escritora.

Em 23 de setembro de 1950 casou-se com o advogado Julio Gottheil, de quem se separou três anos depois. Conheceu o escritor Ernesto Sábato e, em reuniões a sua casa, também a Leopoldo Torre Nilsson, o mais importante diretor cinematográfico argentino de sua geração, com quem manteve um relacionamento amoroso até a morte do mesmo. Beatriz Guido, de acordo com Mucci, relatou que se apaixonou à primeira vista por Torre Nilsson, mas ele era casado na época. Os primeiros anos foram de uma paixão clandestina, que Ernesto Sábato sabia, tanto que se sentia um pouco culpado por saber de tudo: “En la reunión también estaban Julio Gottheil y Pilar Barcos, la mujer de Torre Nilsson y madre de sus dos hijos Javier y Pablo. Ernesto Sabato siempre se sintió un poco culpable por esta historia, que durante los primeros años fue clandestina” (MUCCI, 2002, p. 20).

Beatriz Guido, já casada com Nilsson, contribuiu para alguns de seus roteiros, sendo alguns baseados nos textos literários mais conhecidos da escritora: *La casa del ángel*, *El secuestrador*, *La caída*, *Fin de fiesta*, *La mano en la trampa*, *Piel de verano*, *Homenaje a la hora de la siesta*, *La terraza*, *El ojo que espía* e *Piedra Libre*. A partir de então, a vida de Guido passou a ser principalmente para auxiliar o marido em suas produções cinematográficas, participando ativamente das mesmas; no entanto, sem abandonar a sua produção escrita.

No *Diccionario de Literatura Latino-Americana*, de Susana Cella, Guido foi mencionada como novelista e roteirista cinematográfica argentina e, segundo essa pesquisadora, “La representación de la vida política y social presente en su obra le confiere un valor testimonial” (CELLA, 1998, p.134). Segundo Zangrandi, os livros de Beatriz Guido propiciaram a discussão pública que teve na argentina na caída de Perón em setembro de 1955, e se desenvolveram até princípios da década de 1970, uma etapa marcada por tensões criadas pela “inestabilidad institucional, la renovación de la izquierda y el rearmado del peronismo, por entonces desarticulado y proscripto.” (ZANGRANDI, 2014, p. 214). Nesse contexto, entender o que foi

o peronismo é essencial para a compreensão da obra da autora e entender seu posicionamento antiperonista:

Son pocos los libros de Beatriz Guido que no hacen referencia a sucesos recientes, particularmente a aquellos que encendían el debate. Con ello Guido marcaba su vocación de intervenir en las polémicas. Y lo logró: durante este periodo, cada edición de su obra fue epicentro de una discusión, a favor y en contra de sus representaciones de la sociedad (ZANGRANDI, 2014, p. 214).

Nos relatos de Guido, como exposto por Zangrandi, a política é um corpo instalado na estrutura familiar. A autora descrevia em seus romances e novelas a vida privada burguesa, porém, com relações exteriores, principalmente na visão da política. Seu pai, Ángel Guido, trabalhou como redator da Universidade del Litoral²² e, por seu antiperonismo furioso, foi difícil para Beatriz Guido aceitar que o pai trabalhara em um cargo nesse governo. Por causa disso, Beatriz inventou outra mentira – porquanto mentir foi um fator que iniciou como criança e continuou até sua vida adulta, de acordo com a estudiosa Josef (1999) - dizendo que os peronistas haviam ameaçado colocar uma estátua de Eva Perón no Monumento à Bandeira²³ se ele aceitasse continuar no cargo:

Siempre fue una antiperonista recalcitrante. Contaba que en un viaje que hizo en 1938 a Berlín junto con su padre, se hospedaron en un hotel donde estaba Perón, y fue testigo de que este asistía a los militantes de la SS. “Cierta mañana aparecieron todos los negocios de los judíos apedreados, con vidrieras rotas. Mi padre me llevó a ver los destrozos y luego tomamos mate con Perón y otros militantes argentinos, que parecían contentos con que lo había pasado (MUCCI, 2002, p. 15).

Josef comentou na introdução de seu livro *Diálogos Oblíquos* que a originalidade é considerada um problema a ser resolvido e desvendado na literatura argentina desde os seus primórdios. Para ela, os argentinos se definem numa dupla possibilidade: “a de seus próprios problemas e a intenção ética de suas obras” (JOSEF, 1999, p 17). Na sociedade de uma cultura que buscou sua definição e forma, em decorrência dos processos de colonização e ditadura que alteraram o curso da busca pela identidade latino-americana, está a obra de Beatriz Guido que, na voz de Bella Josef, preocupou-se com a “realidade nacional e a indagação do ser argentino” (JOSEF, 1999, p. 18).

²² Universidade existente até os dias de hoje, localizada na província de Santa Fe, Argentina. É importante frisar e lembrar que no governo de Perón as instituições de ensino foram censuradas e com ensino obrigatório do Peronismo, logo, justifica-se pelo ódio de Beatriz Guido com o trabalho de seu pai.

²³ Monumento da Argentina arquitetado por Angel Guido junto a Alejandro Bustillo, localizado no Parque Nacional da Bandeira, em Rosario, Argentina.

Nessa entrevista com Guido, dentre os pontos mais relevantes, a escritora comunicou que seus personagens sempre são construídos fora de si e alheios à sua própria personalidade. O que se imagina, a esta primeira leitura, é que suas criações podem ser analisadas pelo viés político, principal tema abordado nas entrelinhas de suas obras. Todavia, para ela, os personagens não são adversidades político-sociais, e sim literárias, então, a ser analisados sempre dentro da obra e seu contexto:

Meus personagens são sempre construídos baseados em fatos históricos, mas possuem-me totalmente, o que faz com que termine por abandonar os acontecimentos. [...] É mais forte do que eu, não quero que os personagens me dominem e ao mesmo tempo é uma espécie de honestidade minha para com eles, para que tenham vida independente. Antes de terminar os livros, nunca sei o que vai acontecer-lhes. (JOSEF, 1999, p. 25).

Uma de suas maiores metas da produção literária de Guido foi a originalidade junto com a valorização do ser latino-americano, visto que confessara que se sentia integrada a esta literatura continental, “porque estamos convencidos de que podemos dar à cultura exatamente o mesmo que eles (Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa) deram”, explicou Guido, (JOSEF, 1999, p. 19-20). Quanto a escrever roteiros, disse que é bem distinto de escrever ficção, resultando em ser duas artes distintas. Escrevia em qualquer lugar, até em cafés e *sets* de filmagem, desde que nunca fosse em silêncio.

Como afirmou, sua grande preocupação foi a América Latina. Guido tinha um maior interesse pela essa literatura de compromisso social e ideológico, segundo o que consta em sua entrevista:

Creio que não poderia deixar de fazer uma literatura que não seja de compromisso [...] Na América Latina não pode haver prosa ou poesia que não seja influenciada pelo acontecer político, ainda que seja em segundo plano. A única missão do escritor contemporâneo é o compromisso com sua época e sua gente, sem aceitar deformações culturais e sem isolar-se. Compromisso com o reverdecer dos povos, melhoria de um estrato cultural. O ofício do escritor é semelhante ao do cirurgião, não creio nos predestinados. A literatura atual é o esforço, trabalho, investigação, indagação dos problemas idiomáticos, para chegar ao âmago da cultura (JOSEF, 1999, p. 26).

A fala de Beatriz Guido, pela época literária em que viveu, relaciona-se com o processo identitário da América Latina, em consolidação na década de 60, proposto por Ana Pizarro. O projeto de construção de identidade é político-social, presente na literatura de compromisso, conforma-se no processo de escrita de Beatriz Guido: um panorama das contrariedades sociais e políticos de seu tempo, o que é, possivelmente, um intento de construir uma nação de

características próprias e pautada na sua singularidade, em concomitância com o pensamento de Pizarro.

As mentiras de Beatriz Guido sobre as histórias que inventava em sua infância, para Mucci, permaneceram até a sua vida adulta, incorporando a literatura em seu cotidiano. Sobre isso, afirmou Sábato: “Podía inventar las historias más atroces sobre la gente, pero, en algún momento, me di cuenta de que esta mujer, que era increíblemente mentirosa, no lo hacía por maldad, sino para embellezar las cosas” (MUCCI, 2002, p. 31). Em outros termos, as mentiras de Beatriz Guido não eram feitas por maldade, porém, como um intento literário de viver de uma forma mais bela, como a ficção.

A biógrafa informou que “Las novelas de Beatriz hablan mucho de su ocultamiento y del miedo de la mujer a asumirlo.” (MUCCI, 2002, p. 37). Tal perspectiva será retomada e comentada na análise da obra *Soledad y el Incendiario*, no terceiro capítulo.

Em 1978, em Buenos Aires, vem a falecer Torre Nilson, esposo de Guido. Sobre ele, a escritora declarou que era um grande democrata, na defesa absoluta do indivíduo. O casal compartilhava a mesma postura antiperonista:

Quando le preguntaran a Beatriz por su compromiso político contestó: “mi compromiso es más literario que político. Entre la libertad y la justicia, me quedo con la libertad. Justicia son los países socialistas. Libertad, los Estados Unidos o Francia. [...] Por sobre todo, amo a mi país. Soy una fervorosa nacionalista. Pero es un error pensar que nacionalismo es querer traer los restos de Juan Manuel de Rosas. A veces, por plantear ese nacionalismo geográfico, se pierde de vista ese otro gran nacionalismo que encarnó el contradictorio Sarmiento, que atacó la barbarie con nacionalismo efervescente (MUCCI, 2002, p. 62).

Diante do exposto por Mucci, Guido confirmou que, embora fosse arduamente antiperonista e reproduzisse obras de caráter político, seu compromisso principal ainda era com a literatura propriamente dita. Após a morte de Leopoldo, Beatriz se refugiou perto de sua família e amigos mais íntimos. Ela, que tinha uma relação aberta e democrática com a imprensa, nesse momento estava em um período extremamente íntimo e particular seu, sem disposição a qualquer reportagem ou entrevista. Sempre fora uma mulher vaidosa e preocupada com a aparência, mas passou a descuidar-se tanto de seu corpo quanto de sua vestimenta. Usava túnicas de cor negra até os tornozelos, como se estivesse esperando a sua morte. Entretanto, continuava preocupada com a educação das mulheres de sua família, incentivando-as que todas estudassem, sempre dizendo que, quando se é mulher ou gay na sociedade, deve ser destacado por seu talento. Essa fala mostra que, mesmo vivendo em uma comunidade onde os costumes

sexuais estavam mais liberais, havia uma discussão sobre sexualidade e gênero, apesar de que existia muito preconceito e discriminação, como descreveu:

Además de ser amorosa, tenía una disciplina muy fuerte y era muy estricta en temas puntuales. La educación, por ejemplo. Quería que nosotros siempre estudiáramos algo, sobre todo mi hermana y yo, por ser mujeres. Le había costado mucho hacerse de un lugar y siempre decía: “En esta sociedad, si sos mujer o gay te tenés que destacar por tu talento (MUCCI, 2002, p. 112).

Em 1982, Beatriz Guido associou-se ao Partido Radical, dizendo que queria filiar-se a um grupo ideológico de origem popular e que governasse para a juventude argentina. Em poucos meses se tornou agregada cultural da Embaixada Argentina em Madri, Espanha. Esses fatos remetem-se ao principal tema ao longo de suas histórias e sua participação em movimentos acadêmicos estudantis quando mais jovem. Nessa mesma época, publicou o seu último romance: *Rojo sobre Rojo*, prosseguindo na inclusão da história argentina na sua literatura e oportunizar a análise desse contexto histórico de seu país. Beatriz Guido faleceu no dia 29 de fevereiro de 1988, em uma clínica em Madri, consequência de um derrame:

El crítico de cine Jorge Miguel Couselo y su mujer, Hebe, estaban hospedados en su casa. Escucharan un golpe, y cuando fueron a ver la encontraron tirada en el piso, con una parte del cuerpo paralizada. No podía hablar mucho, pero se las ingenió para pedir que le alcanzaran un par de medias antes de que llegara la ambulancia. (MUCCI, 2002, p. 123).

Segundo Mucci, Guido recebeu várias homenagens. Na Espanha, organizaram uma missa que contou com a presença de muitas pessoas. Seu corpo foi trazido em um caixão fechado até Buenos Aires, em que o presidente da época, Alfonsín, exigiu que ela fosse velada no edifício da *Secretaria de Cultura de la Nación*, na Rua Alvear. Morreu rodeada de honra e gratidão; foi envolvida na bandeira argentina, nação que defendeu em toda a sua literatura com fervura e paixão.

O jornal *Clarín*, da Argentina, na matéria sobre os dez anos após o falecimento de Guido, a definiu como uma das maiores escritoras do país, com sucesso na venda de livros e que, muito mais que a morte, Beatriz Guido temia o esquecimento. O que não aconteceu de fato, dado que sua obra continuou sendo lida e agora lembrada como uma mulher de seu tempo, que abordou os acontecimentos políticos e sociais de maneira intensa em sua literatura.

2.6 Alfonsina Storni e Beatriz Guido: um diálogo entre épocas distintas

Pode-se concluir, a partir dos estudos sobre Storni e Guido, que as duas escritoras, além de sua produção literária, ocuparam também um espaço na imprensa jornalística escrita, posicionando-se criticamente em relação ao contexto social de suas épocas. O século XX, ainda que tenha sido central para dar início ao pensamento crítico das questões feministas, pode ser dividido em duas fases: uma na época de Storni e a outra na época de Guido. Na década de 1920 a 1930, o voto feminino não havia sido sancionado na Argentina, o que impedia as mulheres de atuarem de modo efetivo nas questões políticas da cidade e, conseqüentemente, do país. Storni, em função de sua posição acerca dos direitos da mulheres e também, possivelmente, devido sua situação de mãe solteira e de uma mulher que trabalhava para sua família, não era bem vista pela sociedade local. Tal posicionamento ecoou na publicação de seu primeiro livro, renegado principalmente por mulheres que consideravam suas ideias *absurdas*. Storni defendeu a igualdade de direitos das mulheres numa época em que esse tipo de questionamento ainda era bastante inicial, e a participação de escritoras na vida pública e social era ainda muito rasa. Beatriz Guido vivenciou o período de auge de reivindicações feministas, mas que não chegou a significar uma quebra total nos costumes de caráter majoritariamente masculino. Em sua literatura, Guido retratou o conservadorismo e a opressão da classe burguesa a partir de personagens que se mostram satisfeitas com a vida que levam em contraposição com outras que reivindicam o direito de atuação no meio social e político, como será mostrado na peça em estudo.

Pode-se dizer, mesmo que distantes no tempo, que as escritoras Alfonsina Storni e Beatriz Guido estavam/estão em sintonia ao defender o direito de atuação das mulheres no cotidiano sócio-histórico argentino. Storni, diferente de Guido, voltou-se para um âmbito mais social e Guido ampliou para o universo da política, pois o conservadorismo que examinava e condenava em suas obras estava espelhado também em sua postura antiperonista.

Outra diferença entre essas duas autoras situa-se na origem familiar e social: Storni vem de uma família de classe média-baixa, enfrentou dificuldades financeiras, precisou abandonar sua carreira inicial de dramaturga e atriz para dedicar-se ao sustento da família e, posteriormente, cuidar do filho Alejandro. Guido nasceu em um ambiente intelectual e, desde muito jovem, teve acesso e contato com escritores consagrados da época, o que de certa forma lhe propiciou um ambiente mais acessível para escrever e produzir sua literatura, enquanto Storni passou por períodos de sua vida em que precisou abandoná-la. Percebe-se que o alcance à elite intelectual foi mais fácil para Guido e mais difícil para Storni, mas as duas conseguiram

com sucesso e, mesmo que pertencentes a classes sociais bastante diferentes, entrecruzaram-se ao abordarem um tema que, em suas épocas, ainda não havia recebido a importância merecida: o papel e valor da mulher na sociedade e na literatura.

3 TEORIAS DO DRAMA E APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DO TEATRO ARGENTINO NO SÉCULO XX

Neste capítulo, vamos tratar das teorias do teatro, tomando como ponto de partida o teatro burguês, passando pelo teatro moderno e teorizando o teatro contemporâneo, estabelecendo relações com as peças, aqui consideradas como dramas, produzidas por Alfonsina Storni e Beatriz Guido. Junto a essas teorias, segue um panorama histórico e social da situação do teatro na Argentina na época dessas autoras, para situar o contexto da recepção de suas peças. Por último, apresenta-se uma análise comparativa das consequências que o drama moderno, burguês e contemporâneo – abordados na primeira seção – no teatro argentino, destacando diferenças e semelhanças.

As teorias de drama serão tratadas a partir do pensamento de Peter Szondi (burguês e moderno) e o teatro contemporâneo terá como base a obra *O sentido e a máscara*, do crítico brasileiro Gerd Bornheim. Este autor inclusive será referência sobre as questões representadas no teatro de vanguarda, que estão no entorno da contemporaneidade, para posteriormente, na segunda parte deste capítulo, discutir acerca da história e características do teatro argentino.

3.1 A teoria do drama burguês, drama moderno e o teatro contemporâneo

Nesta seção, seguiremos as três etapas pelas quais o teatro perpassou ao longo de sua história: drama burguês, drama moderno e teatro contemporâneo, comentando juntamente alguns tópicos sobre o teatro de vanguarda. O drama burguês, conforme Peter Szondi (2004), nasceu no século XVIII, expressando nessa arte o processo de aburguesamento da cultura no Ocidente. Szondi, para formular sua teoria, partiu do surgimento dos gêneros, nesse caso, o teatro, tanto burguês quanto moderno, investigando o drama levando em conta os fatos históricos. Em relação ao drama burguês, tomou como base as ideias teóricas de George Lukács e Arnold Hauser considerando, principalmente, a afirmação de que as histórias de gênero dramático possuem sua origem na classe burguesa.

Para Szondi, o drama burguês caracterizou-se como uma desaprovação às formas teatrais existentes, como a tragédia clássica e heroica, porque voltou-se aos processos sociais mais específicos de seu próprio tempo. Em outras palavras, se antes a dramaturgia estava aberta a espaços amplos e coletivos, agora ela retrataria o individual e o âmbito privado, sendo estas as primeiras hipóteses sobre a constituição do drama burguês do teórico. Por isso, conforme

Carvalho (2014), na apresentação do livro de Szondi, o autor de *Teoria do drama burguês* dedicou especial atenção à privatização da vida dos personagens e uma busca de *sentimentalidade* como forma de aproximação entre a plateia e o palco:

O drama burguês, neste aspecto, se define como o gênero por excelência da ideologia privatista, a forma teatral soberana da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público e que torna as peças documentos de uma intimidade permanente. [...] a base social burguesa, a pequena família patriarcal oferece assim matéria farta para o drama burguês no século XVIII (CARVALHO, 2014, p. 13).

Dessa forma, a individualidade do ser esteve simbolizada em um mundo privado, revelando a sua intimidade, logo, a do próprio sujeito em cena. Os personagens, num drama burguês, aparecem como membros de uma família e estão ligados ao espaço. A burguesia não está apenas em seus personagens de forma individual, e sim no que os constituem em seu coletivo, a família.

A segunda hipótese, seguindo Szondi, refere-se quanto à *sentimentalidade* (termo do próprio teórico) que, para ele, foi um dos resquícios deixados pela tragédia, porém, analisada de modo distinto: no drama burguês, ela esteve pautada na historicidade do próprio personagem. Para mostrar essas características, Szondi partiu da análise da peça *O mercador de Londres*, de George Lillo, de 1731, a qual, para o teórico, poderia ser:

referência ao novo papel social e político da burguesia, e, desse modo, como uma justificativa e uma legitimação do novo gênero, e isto com argumentos mais realistas do que os argumentos da dedicatória e do prólogo, situados no plano da poética (SZONDI, 2014, p. 64).

Para Szondi, a obra de Lillo serviu como exemplo de primeiro drama de caráter burguês, evidenciando uma nova configuração social existente. Anterior às peças desse dramaturgo, existiram alguns dramas com personagens burgueses, porém, para Szondi, não bastaria apenas o indivíduo pertencer a essa classe: era necessário ter um papel social e político sendo espelhado num todo. Por isso, o que estava em questão não era a intenção da peça, mas a sua constituição e construção para que fosse burguesa.

O teatro de caráter burguês surgiu com esse drama, o qual se desenvolveu a partir de uma oposição consciente de classes, conforme mostrado por Lukács, anterior à caracterização realizada por Szondi. A teorização do drama burguês no século XVIII foi considerada de essência pragmática e polêmica; contudo, não foi feita por historiadores da época, e sim pelos próprios dramaturgos, como Lillo, Diderot, Lessing e Mercier, ligando-se não apenas com uma

teoria, mas também aos dados e aos processos sociais, como destacou Lukács. Essa afirmação ecoa-se com a associação realizada por Szondi entre história e forma, em que àquela foi culminante para expressar a teoria do teatro em seu tempo. Em relação a isso, Szondi comentou sobre a necessidade de refletir sobre a teoria do drama e a produção dramática como um problema da sociologia literária. Para Szondi:

Assim, a necessidade de tornar objeto de reflexão crítica a relação entre a teoria do drama e a produção dramática por um lado, e a realidade social, por outro, resulta da necessidade de ver a teoria do drama burguês no século XX não como um mero tema da história da poética, senão como um problema da sociologia literária, ou seja, a necessidade de recorrer, partindo da teoria, às obras e às condições sociais do seguimento de ambas e às suas implicações. (SZONDI, 2014, p. 29).

De acordo com o exposto, o drama burguês ensinaria ao expectador um outro olhar ao seu entorno e realidade, focando nas condições sociais de cada sujeito. Além disso, em como ele deveria organizar sua vida para acumular cada vez mais bens terrenos, ao contrário da tragédia, que era um indício para preparar os espectadores para as suas próprias aflições. Em todo o caso, o sentimentalismo, herança da tragédia, permaneceu no drama burguês, só que por um viés distinto, de aproximação entre o que é visto e a realidade do espectador. Segundo Szondi:

O mercador de Londres é um drama burguês não só ou não já porque seus heróis são burgueses, mas porque ele serve à propagação da ascese intramundana que possibilitou e determinou, ao lado de outros fatores, a marca triunfal do capitalismo burguês e, assim, da própria burguesia” (SZONDI, 2014, p. 75).

O drama burguês, vinculado à ascensão da burguesia, mesmo que tenha colocado em cena um personagem e seus costumes, foi capaz de envolver o conjunto de sua classe, que pode ser uma herança das tragédias clássicas. Por conseguinte, tanto o drama burguês quanto a tragédia clássica envolveram um conjunto de pessoas, mas por vias distintas: no drama burguês, como reflexo de toda uma classe social, enquanto na tragédia seus heróis e personagens retratavam a coletividade centrada numa figura idealizada – em grande parte masculina. Reitera-se, então, que os personagens do drama burguês são individuais, posto que retrataram uma determinada classe.

Acompanhando o trajeto temporal de Szondi, desde o Renascimento já existiam condições de preparação e difusão do drama burguês. Na Renascença, o pensamento crítico já se preocupava com o aspecto terreno e a conduta do próprio homem, mas em uma perspectiva

individual, não mais coletiva. Nesse sentido, tal inquietude já sinalizava para o drama burguês uma representação voltada muito mais para uma classe do que a um indivíduo em si, extinguindo do drama as evocações divinas e heróis idealizados. Conforme Szondi:

O século XVIII é o século não só da burguesia, mas também do aburguesamento – de um processo de igualização que começou muito antes de a guilhotina operá-lo violentamente na última década. Por isso, o pequeno aristocrata no drama burguês pode dar testemunho, é verdade, da ausência de propósitos relativos à luta de classes na época anterior a Mercier e ao Sturm und Drang, mas não, como pensa Pikulik da desvinculação do novo gênero em relação à burguesia (SZONDI, 2014, p. 109).

Essa afirmação corrobora o vínculo entre a ascensão do teatro e o aburguesamento da sociedade: as peças dramáticas da época colocaram em cena não somente um sujeito burguês, porém, toda uma coletividade em processo formação de consciência burguesa. Tal reprodução comprovou que o teatro burguês foi muito além de mostrar um ambiente doméstico e familiar. Como referência, Szondi exemplificou com a peça *O filho natural*, de Diderot, que foi escrita não apenas para ser drama burguês, mas também uma tragédia, em um momento de transição, quando as características do drama moderno ainda não estavam totalmente formalizadas, cujas presenças são justificadas a partir das peças criadas em torno de suas perspectivas históricas.

Analisando o teatro de Diderot, Szondi destacou a presença de duas características – a minuciosidade dos detalhes do desenvolvimento da peça e a manifestação dos sentimentos –, as quais revelam o afastamento das marcas tradicionais da tragédia, colocando Diderot como pioneiro do “realismo teatral”:

observam os gestos através dos quais a verdade dos sentimentos parece falar mais diretamente do que pela fala. A minuciosidade das indicações e das descrições da cena é uma novidade em relação à tragédia tradicional e à comédia do século XVII e do começo do XVIII; ela rendeu à Diderot a reputação de pioneiro do realismo teatral (SZONDI, 2014, p. 114 – 115).

Szondi, na comparação com a tragédia tradicional dos séculos XVI e XVII, explicou que as novidades estavam na alteração da atuação social e, especialmente, na organização formal do texto. Tal situação confirmava que a relação entre o drama burguês e a realidade social foi concretizada a partir do teatro de Diderot. Szondi destacou inclusive que a contribuição de Diderot, para a configuração do drama burguês, ocorrida de forma gradual, esteve na inserção do ambiente familiar e, conseqüentemente, da organização social. Como está na comparação entre as peças de Lillo e Diderot:

Se *O mercador de Londres*, de Lillo é um drama burguês não imediatamente porque seus heróis são burgueses, mas porque ele ensina a ideologia burguesa da ascese intramundana, então *O pai de família* de Diderot é um drama burguês não imediatamente porque seus heróis são burgueses, apesar da condição nobre de seus heróis, porque os mostra em uma forma de organização social, ou seja, a pequena família patriarcal, própria da burguesia. O drama de Diderot é também um drama burguês sem que reproduza o conflito social. Se a obra de Lillo dá testemunho da consciência que o comerciante burguês tem de sua condição, em Diderot a burguesia triunfa na medida em que pode admirar o seu próprio caráter social na nobreza aburguesada (SZONDI, 2014, p. 125 – 126).

Diante dessa comparação, conclui-se que as duas obras entraram no rótulo drama burguês já que, em uma perspectiva, seus heróis são burgueses e, em outra, conforme explicitado, possuem diferenças: enquanto Lillo ensinou a ideologia burguesa ao trazer a público a consciência testemunhar, Diderot reproduziu a organização social, no caso, a família, sendo esta sua grande contribuição à teoria.

Szondi, ao comparar Mercier e Diderot, disse: “Diderot fala do homem, Mercier do cidadão, Diderot teria ficado contente com a *moral verdadeira*, Mercier acrescenta-lhe a *política sã* (SZONDI, 2014 p. 161). Essa analogia sinaliza para outra diferença entre a dramaturgia burguesa de Diderot e Messier: para este, o teatro assumiu o que posteriormente, para Peter Szondi, foi visto como um teatro “que nos anos XX chamariam um teatro político, nos anos cinquenta um teatro engajado, e hoje um teatro crítico”, (SZONDI, 2014, p. 160), sem descartar que essa conotação já estivesse presente na sua época.

No que se refere à burguesia e à identificação burguesa, à luz de Mercier, Szondi explicou que a associação entre burguês e meio privado não era mais válida, sendo necessário relacionar esse sujeito burguês com o seu entorno:

“burguês” já não é mais sinônimo de “privado”, de “doméstico”. De burguês passa a ser cidadão, e a este não basta mais poder esquecer a repressão social no seio da família, em cuja harmonia e vida virtuosa o burguês se ergue sentimental. A burguesia é sem discussão, a classe mais respeitável do Estado, ou melhor: aquela que constitui o Estado (SZONDI, 2014, p. 163).

Em concordância com Szondi, partindo da análise de dramas, foram estabelecidas as características do drama burguês, estas até então não fixadas, evidenciando que estiveram sempre em processo de atualização a partir dos próprios dramaturgos da época. De Lillo, o drama burguês resgatou uma ideologia como papel social e político, porém centrando-se na individualidade do sujeito; em Diderot, houve o descritivismo, que resultou no início do realismo teatral e aburguesamento como uma organização social, centrada na família. Por fim,

com Mercier, o indivíduo, que antes era um sujeito com sua individualidade, passou a ter um papel de cidadão, dando ao teatro uma responsabilidade igualmente crítica.

O conceito de drama moderno, para o autor, em conformidade com o estabelecido no drama burguês, foi formulado a partir da questão histórica, quando se evidenciou a incongruência da tragédia e do teatro medieval em relação ao que, a partir do Renascimento, altera o conteúdo retratado. O drama moderno, seguindo Szondi, perdurou em média entre os anos 1880 a 1950. Sua caracterização está, sobretudo, na relação com a comunidade que o cercava e na relação intersubjetiva, o diálogo. Pela supressão de itens da tragédia clássica, como o coro, esse tipo de comunicação tornou-se a única forma para resolver as situações na estrutura teatral. O dramaturgo estava ausente do verdadeiro drama, sendo os personagens os únicos responsáveis na resolução de conflitos. Segundo Pasta Jr., na apresentação do livro de Peter Szondi, o drama traduzia a si mesmo, sem preocupar-se com o que estava fora dele.

Na introdução de sua obra, Szondi explicou que o drama, no início, para ser considerado como tal, era visto apenas em sua forma, “que não conhecia nem a história nem a dialética entre forma e conteúdo” (SZONDI, 2001, p. 23). Hoje, com o drama moderno, sabe-se que deve existir esse pacto entre a forma e o conteúdo, ou seja, que há aspectos presentes em sua temática que estão no drama como estrutura, indicando como exemplo a constituição física do personagem. Para o crítico de teatro Constantin Stanislaviski:

se não usarmos o nosso corpo, nossa voz, um modo de falar, de andar, de nos movermos, se não acharmos uma forma de caracterização que corresponda à imagem, nós, provavelmente, não poderemos transmitir a outros o seu espírito interior, vivo” (STANISLAVISKI, 2014, p. 27).

Consoante com Stanislaviski, anterior a Szondi, o corpo, a voz e o modo de falar são próprios do autor e precisavam ser interiorizados para a constituição do personagem, formando parte do conteúdo, que deve estar associado à forma para que se construísse o drama moderno. A não-congruência entre forma e conteúdo faria com que o drama moderno não fosse instalado historicamente. A forma é indiferente ao contexto histórico, enquanto a matéria ancora-se às situações referentes ao entorno social. Sem essa interligação, o drama não se conforma.

Assim dizendo, a primeira mudança histórica do drama tomado como moderno foi o acordo entre a forma e o seu conteúdo, o que não havia aparecido antes no burguês, no qual o conteúdo buscava, apesar de modo instável, caracterizar a forma. Destaca-se que a proposição aristotélica acerca dos gêneros sofreu uma modificação, e na percepção de Staiger (1975), sem perder a conexão entre lírico e a lírica, épico e a épica, dramático e o drama. No entanto, não existe, de acordo com Staiger, uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Afirmou

ainda que qualquer obra participa de diferentes graus e modos dos três gêneros literários; o que consta é o seu valor significativo, conforme postulado por Szondi.

Para Staiger, qualquer gênero pode ser adaptado ao palco, desde que o escritor de teatro tenha ciência do ambiente para poder criar a sua dramaturgia. Tal consideração está em sintonia com a atuação das autoras Alfonsina Storni e Beatriz Guido: as duas são filhas de atrizes. Storni, foi professora, diretora teatral, além de atriz em sua adolescência; em outras palavras, tiveram suporte para criar no terreno dramático. Desse jeito, tudo o que está no palco pode formar parte do que é teatral; porém, nem tudo o que está no palco é dramático, em razão de que este é um estilo, não uma forma obrigatória. O estilo, então, é formado por uma tensão composta por duas vertentes: o *pathos*, que é a linguagem (como a fala e gesticulações) de tom patético, de sofrimento e paixão que pressupõe sempre uma resistência e uma assistência, melhor dizendo, a fala do outro; e o problema, que é o conflito que se dá a partir de ações. Na abertura, há o lançamento de um conflito, que pela tensão vai num processo crescente até atingir um ponto que se centra em um desfecho. Claro que há muitas conexões que podem ser feitas entre o drama moderno e o dramático como, por exemplo, a presença ou pressuposição de diálogo. Outra hipótese está no fato de que o drama moderno permanece no terreno da história, partindo daí o entendimento de drama²⁴ para o autor.

No drama moderno, o sujeito, que antes era apenas um membro, ou melhor dizendo, um personagem com caráter figurante, passou a ter papel ativo nas decisões, sendo estas totalmente dependente deles. No drama burguês, nessa mesma linha, o personagem está em sua manifestação individual, e igualmente correspondendo a toda uma classe em ascensão. Em relação ao drama moderno, o assunto será o próprio sujeito e sua conduta, sem relação com o externo: para resolver uma situação, não haveria outra saída além da comunicação entre os personagens.

Anteriormente, foi dito que o drama moderno representava apenas a si mesmo. Para que isso acontecesse, a única forma que ele poderia ser expresso era com o diálogo, o texto feito apenas em seu entorno, considerado o componente exclusivo da dramaturgia. Por ser somente ele, reproduz o que vê e acontece, sem interferências externas, não conhecendo nada do que se

²⁴ O conceito de drama é histórico e, segundo Szondi, simboliza um fenômeno da história da literatura. Desenvolveu-se esse conceito na Inglaterra elisabetana e na França do século XVII, sobrevivendo o classicismo alemão. O drama colocou, desde essa época, em evidência que seu diferencial era pensar a questão da existência humana e, segundo o teórico, “ele faz de um fenômeno da história literária um documento da história da humanidade.” (SZONDI, 2001, p. 26). Por esse motivo, drama é apenas uma parte da essência teatral, pois nem as tragédias clássicas e nem peças religiosas da Idade Média formam parte dela.

encontra ali: “Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo” (SZONDI, 2001, p. 30).

Para Szondi, “Assim como a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma alocução dirigida ao público” (SZONDI, 2001, p. 31). Esse modo de interlocução não é uma fala do autor, e sim do drama como um todo, por ser seu único componente, e não será dirigida ao público. Como o drama é fechado em si, sem interferências externas, o público participava passivamente, não ativamente do espetáculo. Constantin Stanislaviski, por outro lado, acreditou que o espectador é um componente do espetáculo teatral, sendo, por isso, importante o seu papel. Para esse teórico, o espectador precisa ser preparado para a sua atuação, “precisa ser posto na devida disposição de espírito para bem receber as impressões e o pensamento que o autor lhe deseja comunicar” (STANISLAVISKI, 2014, p. 353). O público, para Stanislaviski, ao contrário de ser passivo, como estabeleceu Szondi no drama moderno, é essencial para que aconteça o espetáculo, dado que há um dizer que o autor precisa lhe falar, uma mensagem a ser transmitida. Concorde-se que um drama, para existir, necessita de um público, não apenas para sua interação, mas porque o teatro é formado juntamente dessa relação entre o espectador e ator, de mesmo modo que todo ato enunciativo postula alguém que o ouça ou leia. Todo ator quer transmitir uma mensagem e, embora haja o diálogo interiorizado na peça, há uma intenção de ensinamento, crítica ou ponto de vista que quer ser repassado à sua plateia: “não basta que o próprio ator sinta prazer com o som de sua fala, ele deve também tornar possível ao público presente no teatro ouvir e compreender o que quer que mereça a sua atenção. As palavras e a entonação devem chegar aos seus ouvidos sem esforço” (STANISLAVISKI, 2014, p. 128).

Quanto à relação do ator com o seu personagem, estes dois devem estar indissociáveis: “A arte do ator também está orientada ao drama como absoluto. A relação ator-papel de modo algum deve ser visível; ao contrário, o ator e a personagem têm de unir-se, constituindo o homem dramático”. (SZONDI, 2001, p. 31). Nesse propósito, os estudos de Szondi e Stanislaviski dialogam, já que ambos concordam que a interiorização do ator em sua fala, a voz e os gestos são fundamentais para a constituição de um personagem como um todo:

A nossa arte busca alcançar exatamente esse resultado e requer que o ator sinta a agonia do seu papel, e chore até mais não poder em casa ou durante os ensaios e que depois se acalme, liberte-se de todo sentimento que seja alheio ao papel ou o obstrua. Vai então ao palco para transmitir ao público, em termos claros, puros, profundamente sentidos, inteligíveis e eloquentes, aquilo por que passou. A essa altura os espectadores serão mais atingidos que o ator e este conservará todas as suas forças a fim de encaminhá-las para onde elas lhe são mais necessárias: para a reprodução da vida interior da personagem que está interpretando (STANISLAVISKI, 2014, p. 115).

Stanislawski ressaltou que ator e personagem são duas entidades mútuas, e devem estar no palco para expressar as suas emoções. Estas são guardadas para serem proferidas no momento do personagem, e são sempre oriundas do ator.

Quanto ao lugar, ao cenário, este de fato existe, porém deve ser eliminado na consciência do espectador, para surgir uma cena absoluta, que é a própria cena dramática. Dando maior frequência nas mudanças de cena, mais difícil torna-se para que o espectador foque no personagem. Em outras palavras, todo o espetáculo é preparado para centrar-se na figura humana em cena e sua interlocução.

Recupera-se o exposto até aqui: o período renascentista e humanista marcou o surgimento do drama moderno, o qual voltou sua atenção ao sujeito, que foi tomado como centro do universo e de todas as circunstâncias mundanas, opondo-se à adoração às figuras divinas presentes no momento anterior à constituição do drama burguês. A relativa indiferença quanto à questão temporal e cenários no drama moderno não fez com que ele fosse uma forma de teatro melhor ou avançada em relação à tragédia clássica, mas sim um modo diferente de focar a figura humana em cena. Considera-se que a maior contribuição do drama moderno, sem dúvidas, foi a ênfase na relação intersubjetiva que, até os dias de hoje, nas dramaturgias contemporâneas, são o corpo principal do drama e onde as ações iniciam, se desenvolvem e produzem seu desfecho.

Todavia, como supôs Staiger, nenhum estilo poético é único em um texto literário e, à medida em que surgem novos escritores e escritos, as formas anteriores, muitas vezes, não são capazes de darem conta de uma pluralidade de trabalhos. De igual maneira como aconteceu na lírica, épica e drama – como formas poéticas de Aristóteles – que não conseguiram sustentar um grande conjunto de obras que vinham surgindo. O drama moderno, surgido no renascimento, não conseguiu sobrelevar a quantidade de teatro que passou a ser produzido durante e após a época da renascença. Por consequência disso, surgiu o que Szondi chamou de *Crise do drama*, o que prefiro interpretar não como uma falência, e sim uma mudança em suas características e uma maior variedade na aceitação para conceituar o que era um drama moderno: não mais um teatro fechado em si e para si, mas aberto às inovações que os próprios dramaturgos contribuíram. Segundo Szondi, por volta de 1860, essa forma do drama exposta acima não foi somente teórica, visto que resultou na representação do estado de muitas obras.

Nessas peças, muitas alterações começaram a acontecer: o primeiro a ser “afetado” fora o diálogo, que não teve mais a atenção central e pronunciadas num isolamento, mas em sociedade, isso é, com a participação do espectador. Há uma mistura aqui de drama com a

própria linguagem lírica: “Quando não há mais nada a dizer, quando algo não pode ser dito, o drama emudece. Contudo, na lírica, mesmo o silêncio se torna linguagem” (SZONDI, 2001, p. 50). Antes, considerava-se apenas o que era falado; agora, havia a significação no que era implícito e não dito, como silêncios, gestos e feições.

Isso quer dizer que a comunicação entre os personagens igualmente fora “afetada” com tais ocorrências ocultas psíquicas, sendo substituído, na maior parte das vezes, por um monólogo reflexivo. Anteriormente, a fala era externa, dirigida a outro personagem, sem considerar as características psicológicas do mesmo, pois o que era relevante no drama era a sua situação externa e a presença de um personagem como atuante. Agora, para Szondi, “A dramaturgia subjetiva leva, além disso, à substituição da unidade de ação pela unidade do eu” (SZONDI, 2001, p. 60). Melhor dizendo, o que era totalmente externo dentro de um círculo de si passou a preocupar-se com a questão psicológica dos personagens; por mais que fosse o elemento central da trama, não era analisado interiormente.

Outro aspecto que juntamente fez parte do que Szondi intitulou de *Crise do drama* foi a aparição do drama social. O que se nota é que o drama social pode ter sido uma crítica ao drama moderno, visto que, em suas origens, este era algo fechado em si e sem relações externas. O drama social, ao contrário, partindo de seus primórdios, olhou para esse externo e viu a representação de “milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições, sua situação mostra uma uniformidade condicionada pelos fatores econômicos” (SZONDI, 2001, p. 77). Nesse caso, o drama social simbolizou a coletividade. O que pode ser percebido com essa conjuntura é que o drama, tanto moderno quanto moderno-social, exprimiu a figura humana; no primeiro, de forma individual, no segundo, de aspecto coletivo, tanto que Szondi confirmou que este tipo de drama é de essência épica, por estampar uma coletividade.

Szondi mencionou algumas *tentativas de salvamento* frente à crise do drama moderno. Tais intentos de retomar a originalidade do drama moderno não deixaram de ser, em todo o caso, aspectos inovadores que contemplaram a continuidade do drama moderno. Das tentativas mencionadas pelo autor, irei citar duas que serão relevantes para este trabalho: *a peça de conversação* e *a peça de um só ato*, que se associam com o teatro de Beatriz Guido e Alfonsina Storni.

Quanto à peça de conversação, como o próprio nome já induz, foi uma tentativa de salvação aplicada à fala entre os atuantes da peça. As ameaças deste, como já mencionado anteriormente, estavam no desaparecimento da relação intersubjetiva, tornando-se monólogos, dado que estes se relacionam com o aspecto psíquico do personagem, fazendo com que o

passado predominasse sob o presente, tonando-se “a sede monológica da reminiscência” (SZONDI, 2001, p. 101).

A peça de conversação dominou a dramaturgia europeia, sobretudo a inglesa e a francesa, desde a segunda metade do século XIX. Essa consiste em, quando separada da subjetividade, que o diálogo se torne uma conversação, voltando a ter uma predominância em seu tempo presente. Temas que são frequentes na peça de conversação são também sociais, como o direito ao voto para mulheres, amor livre, direito ao divórcio, industrialização e socialismo. As peças de conversação assemelham-se intrinsecamente com o drama social, em que matérias deste resultaram na conversação, como tentativa de dar novamente protagonismo à relação intersubjetiva, adquirindo um caráter de modernidade através de suas temáticas.

Antes das peças de conversação, o drama moderno enfrentava mudanças na chamada *crise do drama*, como o foco psicológico no interior dos pensamentos dos personagens, interferindo no diálogo. Com a peça de conversação em suas *tentativas de salvamento*, observa-se que há uma retomada do drama moderno em sua origem na parte de fala, deixando em segundo plano a descrição psicológica. Observa-se que as peças de conversação retratavam proposições que levantavam pontos de vista e crítica distintos, inovadores para a época, tal como sempre foi a característica principal do teatro desde os primórdios da humanidade, que é mostrar aquilo que a realidade precisa ver:

O diálogo dramático é, em todas as suas falas, irrevogável e prenhe de consequências. Como série causal, ele constitui um tempo próprio, destacando-se assim o decurso temporal. Daí o caráter absoluto do drama. É diferente com a conversação. Ela não tem uma origem subjetiva e uma meta objetiva: ela não leva a outra coisa, não passa para a ação (SZONDI, 2001, p. 106).

Para Szondi, essa é a maior diferença entre um diálogo no nascimento do drama moderno e aquele que está em uma peça de conversação: nesta, a meta objetiva e a ação não são princípios, e isso faz com que não tenha um tempo próprio e participe do curso *real* do tempo. Significa, portanto, que a peça de conversação é atemporal, enquanto a comunicação entre sujeitos do teatro anteriormente estava ligada somente com a situação presente. Outra diferença está no fato de que a relação intersubjetiva do drama moderno foi capaz de caracterizar o sujeito, o personagem, enquanto na peça de conversação não há esse recurso, ao saber que não há uma origem subjetiva.

Na *peça de um só ato*, como o próprio nome diz, foi uma recusa em relação aos tradicionais três atos de uma peça. Esse tipo de dramaturgia foi criado após 1880. É de caráter histórico e, mesmo que tente salvar o drama, acabou ampliando tal crise, por desconstruir o

diálogo que anteriormente vinha como elemento central do drama moderno. As falas dos sujeitos atuantes passaram a ter uma conotação mais lírica e centrada em memórias.

No drama, de acordo com Szondi, o momento da tensão é, parafraseando Staiger, uma espécie de *estar antes de si*. A peça de um só ato foi feita para proporcionar ao teatro o momento de tensão fora da relação intersubjetiva, como a solidão e o isolamento do sujeito:

A peça de um só ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade. Seu modelo é a cena dramática. O que significa que a peça de um só ato partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões das *dramatic personae* modificam continuamente a situação de origem e tendem ao fim do desenlace. Visto que a peça de um só ato já não extrai mais a tensão do fato intersubjetivo, esta já deve estar ancorada na situação. (SZONDI, 2001, p.110).

Para o teórico, a peça de um só ato, antes de ser considerada uma peça “curta”, é um todo repleto de tensão que resulta numa totalidade. A situação de tensão junto à situação deve ser limite, anterior à catástrofe, “imminente no momento em que a cortina se levanta e inelutável na sequência” (SZONDI, 2001, p. 110). Considerando tais apontamentos, a peça de um só ato tem como modelo uma cena dramática apenas, que é a própria tensão em si, em todos os seus âmbitos, não apenas na constituição de falas, mas também na situação em que a história está ancorada.

Exemplificando como funciona a peça de um só ato em dramaturgias, há a análise de Giselle Alves Freire e Luis Marcio Arnaut de Toledo (2009), em Tennessee Williams, intitulada originalmente *Talk to me like the rain and let me listen...*, que possui características comuns com essa tentativa de salvamento, como a não progressão de diálogos – em razão de que este fora desconstruído, agravando mais a crise do drama - e o não desenvolvimento de ações. Os estudiosos definiram como uma relação desarmônica e baseada em uma situação existencialista, em que a circunstância é o mais importante. Concordando com as palavras de Szondi, há uma tensão, não em forma de conflito, porém apoiada nesse diálogo anômalo. Na verdade, segundo o que os próprios pesquisadores Freire e Toledo comentaram, essa peça, por ser de caráter histórico – como grande parte das peças de um só ato – reproduziu as relações humanas na sociedade capitalista, que são vazias, rasas, realizando uma crítica ao sistema.

A peça de um só ato teve como norte a desconstrução da comunicação intersubjetiva como elemento central; ele existe, mas não cresce, não entra em conflitos. Em vista disso, as ações não se desenvolvem. A linguagem é de caráter mais lírico e perpassa memórias dos próprios personagens. Milca Tscherne (2012) traz um outro exemplo, de Tchekov, citado por Szondi, afirmando que:

Tchékov desloca o conteúdo tempo passado e não para o tempo da ação dramática, que é sempre o presente enfraquece, ou até elimina o conflito dramático, pois no diálogo não há ação e, sim, narração. [...] Enquanto a forma tradicional do drama prevê o desenvolvimento ou a progressão de uma determinada ação até o seu desenlace; a peça de um só ato explora uma cena armada, abastecida de elementos dramatizadores (TSCHERNE, 2012, p. 12 -14).

No entanto, apesar das peças de um só ato terem intensificado a crise do drama, não efetivaram uma *tentativa de salvação do drama* mas, por outro lado, trouxeram valiosas contribuições para o teatro moderno, como disse a estudiosa:

À peça de um só ato, seguiram-se a dramaturgia do eu, a revista política, o monólogo interior, a montagem e tantas outras formas essenciais a incapacidade de o teatro manter-se sem a partir disso, é possível identificar as mais variadas manifestações de instâncias organizadoras do discurso no teatro moderno (TSCHERNE, 2012, p. 13).

Após estudar o drama burguês e moderno proposto por Peter Szondi, adentra-se, com Gerd Bornheim (2007), algumas questões sobre o teatro contemporâneo. Atualmente, existe uma significativa pluralidade cênica. O grande problema do teatro contemporâneo, segundo o estudioso, está em “captar a sua unidade, ou em estabelecer critérios básicos que possibilitem uma visão orgânica e unitária do conjunto” (BORNHEIM, 2007, p. 09-10). Essa busca da unicidade do teatro contemporâneo e sua dificuldade em encontra-la é o resultado da multiplicidade de formas e classes sociais que abarcam o teatro atual. Conforme o autor:

Ora, essas dificuldades, a ausência de forma, de unidade, e por outro lado, a enorme variedade do teatro contemporâneo nos mais diversos sentidos, desde o dramaturgo até as mais humildes tarefas nos bastidores de um palco, obrigam a fazer a pergunta: qual é a situação no teatro de hoje? (BORNHEIM, 2007, p. 11).

Na busca de caracterizar o teatro dito contemporâneo, a primeira marca observada foi a superação da concepção realista na dramaturgia²⁵, que se preocupou em estruturas sociais bastante fechadas, desprovidas, muitas vezes, de uma problematização histórica mais ampla. A preocupação anteriormente estava centrada no personagem, na figura humana e seus pequenos conflitos, buscando uma reprodução mais exata possível da realidade. Anteriormente, no drama

²⁵ Para David Lescot (2012), o realismo teatral foi um conceito que surgiu a partir dos dramas de Diderot, e consistia numa tentativa de desvincular-se do modelo canônico proposto pelas formas dramáticas anteriores, pautando-se pelo real. Os naturalistas, que vieram posteriormente, viram que essa forma estava desgastada. Na visão de Lescot, tal conflito entre Diderot e os naturalistas fez com que “Na verdade, a verossimilhança abre caminhos fecundos para um realismo que não buscaria copiar o real, mas expor suas engrenagens” (LESCOT, 2012, p. 156). Logo, segundo palavras do teórico, este defendeu que se deve interpretar um realismo em seu sentido filosófico, expressando em sua objetividade as transformações da sociedade.

burguês e moderno, o personagem foi elemento central em grande parte da história; com o teatro contemporâneo, o papel do sujeito foi contestado, bem como unicidade do mesmo. Importava-se, no momento da dramaturgia contemporânea, em revelar a sua verdadeira função social e refleti-la através do teatro. A total decadência do realismo consolidou-se com Luigi Pirandello, que teve uma influência fundamental para inovar o teatro argentino, de acordo com a citação: “Com Pirandello, a personagem começa a perder a sua própria identidade: sua personalidade se perde na dialética entre ser e parecer. E com isso os preceitos realistas do teatro se desfazem, entram em decomposição” (BORNHEIM, 2007, p. 17). Para Bornheim, o fato é que o realismo está totalmente ancorado na preocupação extrema com o sujeito e, com a não-singularidade deste, essa maneira de pensar o teatro acabou por entrar em decadência.

Lendo Bornheim, desde fins do século XIX, o teatro começou a dar sinais da necessidade de novos rumos, querendo principalmente desvincular o teatro contemporâneo do estilo realista:

A renascença das formas trouxe ao teatro toda uma gama nova de possibilidades, devendo-se mesmo acrescentar que essas possibilidades têm dimensões cujas decorrências permanecem ainda, numa larga medida, insuspeitadas; embora a maioria dos grandes reformadores tenham desenvolvido as suas teorias nos primeiros decênios do século, tudo indica que estamos vivendo tão-só o início de um novo período da história do teatro. Os principais indícios dessa renovação podem ser encontrados em diversos pontos: muito curiosamente, a influência do teatro oriental é notável em não poucos dramaturgos de nosso tempo; a presença do Oriente é uma constante também em praticamente todas as modernas teorias do teatro. Por outro lado, o passado do teatro ocidental passa a ser visto com novos olhos; desde os gregos e os mistérios medievais, até o teatro barroco, o teatro espanhol do século de Ouro, a Itália da Commedia dell'arte – a consciência histórica torna-se um fato atuante (BORNHEIM, 2007, p. 17).

Para Bornheim, o teatro contemporâneo abarcou diferentes culturas, dando destaque para aspectos do teatro oriental que, na opinião do autor, contribuiu para praticamente todas as teorias modernas. Entende-se através dessas considerações dois detalhes relevantes: a renascença das formas deu ao teatro contemporâneo o grande questionamento atual sobre a dificuldade em encontrar uma unicidade no mesmo, visto que muitas características até então cristalizadas no teatro começaram a ser questionadas. Apesar disso, o teatro contemporâneo surgiu a partir de diversas influências. Isso fez com que a consciência histórica fosse influente para o seu surgimento, fator decisivo para a teorização do drama burguês e moderno na visão de Peter Szondi, em que acreditou que o fato histórico determinava a forma e conteúdo do drama.

De acordo com Bornheim, o teatro ocidental, principalmente nos séculos XVIII e XIX, foi *constante* em grande parte de sua história e, hoje em dia, vive-se uma crise de tal

condensação. Em compensação, se antes a figura do sujeito era praticamente a única valorizada no teatro, segundo o teórico, “outros aspectos literários do teatro que não são literários começam a ser valorizados, sendo inclusive, em certos casos, levados a uma absolutização” (BORNEHIM, 2007, p. 18). O autor mencionou também alguns exemplos e fez uma comparação com a dramaturgia de grandes escritores modernos, como Ibsen:

O palco, como dissemos, passa a ser compreendido como palco. O ator começa a ser valorizado sobre muitos aspectos: pantomima, acrobacia, canto, dança, etc. E se essa maior amplidão é exigida pelo teatro teatral, ela também deve ser compreendida a partir da própria dramaturgia. Ao tempo de Ibsen, o drama, à maneira do próprio Ibsen, era praticamente o único gênero dramático admitido: os outros não existiam, ou só eram praticados em condições de inferioridade. De nossos dias, ao contrário, pode-se dizer que todos os gêneros dramáticos são cultivados (BORNHEIM, 2007, p. 18).

A segunda característica do teatro contemporâneo situa-se em consonância com a questão histórica. Para o autor, foi um dos fatores que determinou a vida teatral nos dias de hoje. Entretanto, a consciência histórica que o autor defendeu que engloba o teatro contemporâneo é aquela que está na base de sua totalidade, isso significa: não se limitar mais à sua própria dramaturgia em seu tempo, porém trabalhar com o teatro em sua pluralidade, abarcando características de diferentes épocas e respeitando-as. Expõe o teórico:

A consciência teatral do nosso tempo é universal, no sentido de que montamos todo o passado da dramaturgia e que a consciência histórica acompanha a montagem de cada texto. Procura-se apresentar Shakespeare em moldes elisabetanos, Sófocles como se vivêssemos na Grécia antiga, pesquisa-se a Idade Média para reproduzir com a máxima verossimilhança os autos medievais. Já nesse sentido histórico, podemos afirmar que a nossa época não tem um estilo, mas estilos, porque está frequentemente preocupada com a obediência à autenticidade histórica (BORNHEIM, 2007, p. 19).

Segundo Bornheim, a inserção de fatos históricos no teatro contemporâneo dirige-se ao respeito às formas e características anteriores do teatro e as traz para a contemporaneidade. Pode-se dizer que a importância histórica esteve presente no drama burguês e moderno, em que se investigava uma tomada de consciência, e foi a partir disso que a associação entre a forma e conteúdo se uniram. Para o autor:

Gostaríamos de chamar a atenção para um outro aspecto, profundamente positivo, da historicização da consciência. Referimo-nos acima ao papel importante que exerce o passado teatral no processo de renovação do nosso teatro: não se trata tão-só de assimilar passivamente as lições do passado, mas de recriar, de fazer um teatro novo (BORNHEIM, 2007, p. 23).

A terceira situação que diferenciou o teatro contemporâneo das demais vertentes diz respeito à sua estética de fundação. Bornheim fez uma crítica aos dramaturgos burgueses e modernos, dizendo que estes abriram uma discussão em torno da *Poética*, de Aristóteles. Os dramaturgos apontaram que a *Poética* era uma teoria que não daria conta de tamanha multiplicidade de dramas que passaram a ser produzidos e não condizendo mais com a realidade. Por outro lado, para Bornheim, apesar de que o drama burguês e moderno discordassem em alguns pontos da *Poética*, seguem-se ainda muitas características presentes nessa obra, como a unidade de ação - que deve ter um início, meio e fim - e a compreensão do herói trágico, que se transformou na figura idealizada do drama.

O primeiro desfalecimento dos fundamentos estéticos foi o teatro romântico. “O caráter avassalador dessa crise radica no fato de que a totalidade dos valores sobre os quais se apoia o mundo ocidental passam a ser problematizados” (BORNHEIM, 2007, p. 26). Isso fez com que a cultura entrasse em crise, afetando a própria arte dramática. Essa é mais uma razão que justifica a falta de unicidade do teatro contemporâneo e, na visão do autor, “sofrendo uma avalanche de problematização radical” (BORNHEIM, 2007, p. 26). Desse modo, o teatro contemporâneo viveu numa ambiguidade entre restaurar antigas formas e inovar-se nos palcos.

O quarto problema apresentado por Bornheim esteve na relação entre o palco e o público. É interessante lembrar que, no drama moderno, o espectador era passivo e praticamente inexistente. Anteriormente, teóricos como Stanislaviski já criticavam esse tipo de pensamento, evidenciando a importância da relação entre a plateia e palco, em que um não poderia dissociar-se do outro. Concordando com Stanislaviski, Bornheim disse que todas as partes que integram um teatro devem ser consideradas, desde o texto até o público. Ao contrário do que acontecia no drama moderno, o teatro era visto de forma fragmentada. A relação de reciprocidade encontra-se no teatro contemporâneo em seu todo, na relação entre palco e plateia.

Por fim, chega-se aos aspectos próprios do teatro de vanguarda. Para Bornheim, esse teatro gerou primeiramente à plateia um certo desconforto, dado que as pessoas que o assistiam geralmente estavam inseridas numa ordem pré-estabelecida que não é seguida pela vanguarda. Esse teatro conseguiu dominar uma larga parcela da perspectiva contemporânea, não apenas nos grandes centros, porém, em todo o mundo ocidental. Explicou Bornheim:

Ora, a única definição genérica admissível para o teatro de vanguarda talvez seja esta: é um teatro que se caracteriza pelo protesto contra as convenções, pela não-aceitação da máquina do mundo tal como foi construída pelo homem e tal como ela constrói o homem (BORNEHIM, 2007, p. 40).

O teatro de vanguarda, aparentemente, apresentou-se como revoltado, buscando ser algo novo e protestando contra todas as convenções já apresentadas. A estreia de sua primeira peça data-se em 9 de dezembro de 1896, com *Ubu Rei* de Alfred Jarry. Com isso, analisa-se que existiu uma tradição nessa forma de teatro; ao longo de sua história, não obstante, nem sempre foi se reinventando. Esse início, conforme a data, está marcado no Romantismo que, de mesmo modo que a vanguarda, fora um período de libertação de sentimento, rebeldia e reclusa às convenções. Para Bornheim, foi na época romântica que houve a revalorização deste teatro de caráter espontâneo, e desde esse tempo já havia uma dificuldade em organizá-lo sistematicamente, nas palavras do estudioso:

Comum a todo esse teatro é, como dissemos, o seu anticonvencionalismo. Em outros aspectos, as generalizações são praticamente impossíveis, o que não deve ser atribuído à impossibilidade de juízo devido à falta de suficiente perspectiva histórica. Não existem, por exemplo, coordenadas que permitam dar certa unidade à linguagem do teatro de vanguarda. Se em alguns atores encontramos a busca de uma linguagem poética, outros não vão além de um linguajar banal e mesmo antipoético; um terceiro grupo atomiza destruidoramente a linguagem, e não faltam autores que combinam diversos desses processos. O mesmo pode ser dito do tratamento das personagens, da construção cênica, das relações espaço-temporais, da reversibilidade ou respeito a categorias como o trágico e o cômico (BORNHEIM, 2007, p. 41).

Segundo Bornheim, pode-se dizer que não há um *corpus* que defina o que é um teatro de vanguarda. Cada autor, em sua particularidade, constituiu a sua dramaturgia, tendo em comum o seu anticonvencionalismo, sempre de jeitos muito distintos, variando em todos os recursos que compreendem uma peça, desde o texto até as relações espaço-temporais. Com essa rebeldia a padrões pré-estabelecidos, surgia então a ideia do “homem força” que, totalmente contrário ao sujeito do drama moderno, estava livre de qualquer convenção e, como Bornheim afirmou, “disposto a construir um mundo novo” (BORNHEIM, 2007, p. 42). Não apenas o personagem em cena, porém o artista inspira-se a construir novas normas, não imitando mais o real e acentuando cada vez mais uma crítica à estética aristotélica.

Bornheim concluiu afirmando que o teatro de vanguarda não pode ser considerado apenas um grito de rebeldia por um grupo específico, mas traduz “a expressão de um todo cultural, de uma situação histórica, em que cada aspecto reflete a totalidade do conjunto.” (BORNHEIM, 2007, p. 46). Diante disso, confirma-se que o teatro de vanguarda foi uma outra construção do contemporâneo, sendo que ambos mantiveram sempre sua preocupação histórica, cultural e social.

Através desta seção, foi realizada uma síntese teórica dos momentos mais importantes pelo qual o teatro passou ao longo de sua história. Cronologicamente, iniciou-se com a

dramaturgia burguesa, que deu ao teatro como um todo a contribuição em colocar em cena a totalidade de uma classe que estava em ascensão na época; inclusive, soube-se que o teatro burguês foi a primeira forma que dissociou-se da antiga tragédia clássica, preocupando-se em colocar a figura humana como central em cena, responsável pela resolução de conflitos. Visto de outro modo, há ainda heranças das tragédias do drama burguês, como o sentimentalismo e a descrição coletiva de uma classe, embora sejam apenas inspirações. Nesse tipo de teatro essa representação de classe é interpretada de um modo em que a coletividade não apaga a importância do sujeito individual. O caráter do drama burguês é histórico, uma vez que foi construído e teorizado através das próprias criações de seus dramaturgos, os quais definiram as características deste tipo de drama. Com o tempo, o personagem foi adquirindo uma personalidade política e social, mostrando que essa forma de teatro foi construída indicando toda uma classe.

O fato de colocar o sujeito em cena como o único responsável pela solução de seus problemas foi focando-se paulatinamente na figura humana, tornando o teatro cada vez mais individualizado e menos coletivo: de burguês foi teorizado para moderno, expressando nas peças características distintas. O drama moderno, para Szondi, foi criado igualmente a partir da questão histórica, pois possuía uma forte ligação com o período renascentista. Como o personagem era o principal ser em cena, com toda a trama girando em torno do mesmo, a resolução de conflitos era feita a partir da tentativa do diálogo, sem interferências externas e nem do público, pautada num tempo presente. O drama moderno sofreu crises e mudanças, dado que dramaturgos da época começaram a questionar-se sobre as características psicológicas dos personagens e a aparição de críticas a temas sociais, por exemplo. Com essas mudanças, o drama moderno não foi mais tão terreno, individual e focado no tempo presente, mas evocando o passado dos próprios sujeitos e abarcando indagações cotidianas.

O teatro contemporâneo, surgido após o moderno, buscou uma negação ao realismo e tentou conciliar as antigas formas, porém aceitando a inovação. Juntamente com o teatro contemporâneo há o teatro de vanguarda, que surgiu, aparentemente, como uma revolta a todas as formas existentes até então, mas querendo expressar uma pluralidade no modo de ver e fazer teatro.

3.2 Considerações históricas sobre o teatro argentino no século XX

Neste segmento será apresentado uma contextualização de escritoras dramaturgas espanholas e hispano-americanas. Em seguida, uma abordagem histórica do teatro argentino correlacionada principalmente no momento de atuação de Alfonsina Storni e Beatriz Guido.

Garzón-Arrabal (2008) partiu da premissa de que Storni pode ser considerada uma das primeiras escritoras mulheres na América Latina a criar uma dramaturgia moderna. A estudiosa indagou-se acerca da construção do sujeito feminino nas obras de Storni. Garzón-Arrabal interpretou os textos da escritora dentro do cenário do teatro argentino, situando a posição da mulher nesse campo. A ausência feminina nesse cânone, segundo a estudiosa, fez com que sua imagem fosse retratada pelo imaginário masculino e, nessa perspectiva, num sistema patriarcal. De fato, desde as origens do teatro, já em suas primeiras manifestações, especificamente a tragédia clássica, a mulher tinha uma referência secundária frente à supremacia do homem. A autora denunciou “la represión que debido a su exclusión del espacio público sufrieron las mujeres en el área dramática” (GARZÓN-ARRABAL, 2008, p. 19), e este comentário pode estar conectado com a fala de Beatriz Seibel (1990), no primeiro capítulo, ao dizer que, naquela época, poucas mulheres escreviam teatro. O que pode ter acontecido, contemplando o comentário das duas pesquisadoras, é que não houve pouca produção por parte das dramaturgas, porém uma escassez de circulação de suas obras, sabendo que existia um espaço predominantemente conservador que as impedia em publicar suas peças.

O Século de Ouro na Espanha foi o período no qual mais teve difusão de textos por dramaturgas mulheres; eram geralmente de filhas e esposas de escritores, teatrólogos consagrados de suas gerações. Não obstante, o que é relevante aqui é que, embora esta dependência masculina existisse, conseguiram publicar os seus escritos, como descreve Garzón-Arrabal:

del panorama dramático español durante el llamado Siglo de Oro, Stoll destaca a las escritoras Ángela de Acevedo (nacida en el siglo XVII en Lisboa), Ana Caro Mallén de Soto, Feliciano Enríquez de Gusmán (último tercio del siglo XVI), María de Zayas y Sotomayor (1590-1650), Sor Marcela de San Félix (1605-1688), hija del conocido dramaturgo Lope de Vega, y Doña Leonor de la Cueva y Silva (?- 1705). (GARZÓN-ARRABAL, 2008, p. 20).

Por outro lado, as escritoras mencionadas são de um contexto europeu, espanholas. Na América hispânica, há destaque para a mexicana Sor Juana Inés de la Cruz que, igualmente

como Storni, foi mais propagada como poeta do que dramaturga; deixou várias peças escritas, principalmente de caráter religioso. Também há a escritora cubana Gertudis Gómez de Avellaneda que, além de poesia e romances, escreveu teatro. Sor Juana Inés de la Cruz e Avellaneda conseguiram, relativamente, estarem associadas ao âmbito literário mesmo existindo um cânone predominantemente masculino. Tal fato deu margem para a dramaturgia moderna feminina ter maior credibilidade. As dramaturgas estavam preocupadas em deixar de lado a visão estereotipada da mulher, ou melhor, nas palavras da teórica “mujeres que responden a la realidad de la vida cotidiana y no a modelos construídos por el imaginário patriarcal” (GARZÓN-ARRABAL, 2008, p. 23). Em outros termos, o que essas escritoras produziram estava ligado ao social e à crítica da posição da mulher na época, de modo muito semelhante ao realizado por Alfonsina Storni e Beatriz Guido.

Quanto à história e características presentes no teatro argentino ao início do século XX, será considerada, primeiramente, a problemática trazida pelo estudioso da área Raul Castagnino:

Estos delineamientos, hasta ahora apuntados en el plano teórico, configuran una problemática social que me propongo indagar en la historia del arte dramático argentino para establecer si se dio en él una conciencia de lo nacional, si este anhelo tuvo intentos de concreción; si hubo tentativas de traducir lo social como simple copia de la sociedad naciente; si hubo, además, la expresión de una militancia social (CASTAGNINO, 1963, p. 13).

Segundo o autor, há um questionamento quanto à verdadeira função do teatro: defendeu que existia um compromisso social, mas se perguntou em que medida isso se traduziu para a arte dramática. Concomitantemente, esse teatro comprometeu-se com o nacional no país, o que poderia levar ao posicionamento político e crítico nas peças. Para Castagnino, existiram três atitudes que a dramaturgia antiga assumiu diante da contemporânea, sempre direcionando-se ao seu âmbito social. Essas circunstâncias estiveram presentes em toda a história do teatro argentino, na opinião do pesquisador.

A primeira vertente está contemplando as ideias de sociedade e nação: “Presupone el planeteo del ser y no ser de lo nacional en la escena argentina” (CASTAGNINO, 1963, p. 13). Aqui, mostrou-se que o ser estava enraizado na consciência nacional e sua necessidade. Seguidamente, houve uma preocupação em definir conteúdos sociopolíticos, dialogando muito com a pátria recente que surgia. Já a terceira, “descubre un teatro socialmente embanderado [...] La intención comprometida, procura influir en el médio para modificarlo, de acuerdo con esquemas preconcebidos” (CASTAGNINO, 1963, p. 14). Diante do exposto, pode-se perceber

que o intento nacional virou compromisso social com o país, o que possuía uma influência expressiva na cidade recentemente urbanizada.

O teatro na Argentina que contemplou os períodos de 1884 e 1910, que antecederam as décadas estudadas ao longo desse trabalho, estava dividido em duas vertentes: um teatro comercial, que era inspirado no modelo espanhol em forma e conteúdo, e um teatro gauchesco, que retratava os problemas do panorama argentino. Esta última perspectiva dialoga com a fala de Angel Rama, ao dizer que o teatro latino-americano, em sua totalidade, a partir do século XX, preocupou-se com asserções de sua própria realidade. Semelhante em muitos gêneros da literatura como o romance e a poesia, o teatro buscou a representatividade socialmente e dissociou-se das tradições europeias e norte-americanas, principalmente em seu conteúdo. Incluindo a isso, o teatro latino-americano sempre teve um intento de trazer uma mensagem crítica, de mesmo modo do que o argentino:

Más aún, podría decirse que la tendencia independentista que hemos señalado como rectora del proceso cultural latinoamericano, siempre ha tendido a seleccionar los elementos recusadores del sistema europeo y norteamericano que se producían en las metrópolis, desgajándolos de su contexto y haciéndolos suyos, en un riesgoso modo abstracto. Así, el teatro latinoamericano de las últimas décadas no se ha apropiado de la “comedia musical” norteamericana pero sí del espectáculo off Broadway que define Hair. Conduce un mensaje crítico, el cual se adapta a las posibilidades materiales de los grupos teatrales y su vocación crítica social (RAMA, 1982, p. 39).

Para Osvaldo Pellettieri (2000, p. 228), a nacionalização do teatro argentino serviu como um intento de criticar as formas europeias predominantes no período mencionado – no caso, nas temáticas que eram inspiradas no estrangeiro -, como modo de recriar a história cultural do país. Essa afirmação associa-se com a de Castagnino, ao questionar como pode ter sido feito um teatro argentino em terras americanas. Essa pergunta pode ser respondida através da citação do próprio Rama, ao ter dito que o teatro latino-americano, em sua totalidade, preocupou-se em descrever o lado social do continente, e aqui refiro-me às realidades de cada nação, em seu modelo e histórias próprias. Tal comentário evidencia que o teatro contribuiu para o instinto de nacionalidade no país, e, parafraseando Rama, argumentando sobre a necessidade de uma literatura nacional e propriamente latino-americana.

Com a caída de Juan Manuel Rosas em 1852, o teatro argentino entrou em decadência. Em 1878, como intento de restaurar a arte dramática, fora criado a *Academia Argentina de Artes, Ciencias y Letras* e a *Sociedad protectora del teatro nacional*, como tentativa de ressaltar o caráter nacional do teatro. Estes órgãos tiveram como apoio a empresa espanhola de *Teatro*

de la Victoria, exigindo que houvesse a mostra de apresentações locais, “para cuyas representaciones la Sociedad asegura al empresario la colocación de cuarenta palcos y cien lunetas en los días en que aquellas se interpreten” (CASTAGNINO, 1963, p. 33). No entanto, a eficácia de demais teatros fez com que essa companhia decretasse falência, dando como destaque as obras locais que chegaram em cena. Com base nisso, deu-se surgimento à consciência de necessidade de um teatro nacional.

O pensamento de nacionalização manteve-se por muito tempo na história do teatro argentino, compreendendo que Castagnino foi um dos maiores estudiosos nesse campo. Posteriormente, tais concepções se atualizaram: para Jorge Dubatti (2011), a ideia de *nacional* precisava ser reconsiderada quanto a sua diversidade, graças ao chamado *Teatro Comparado*, que surgiu, inicialmente, como um modo de repensar as esferas internacionais frente às nacionais existentes na dramaturgia do país:

Justamente el Teatro Comparado propone el cuestionamiento, superación y complejización del concepto de *teatro nacional*, y permite reconsiderar el teatro argentino en su diversidad; para el Teatro Comparado el teatro argentino no es *uno* sino *múltiple*, la riqueza de nuestro teatro es tal que, comparatísticamente, debemos hablar de *teatros argentinos*, dentro y fuera de las fronteras políticas de la Argentina (DUBATTI, 2011, p. 17).

A ideia de Dubatti se relaciona com o que foi exposto no primeiro capítulo quanto ao momento histórico de Buenos Aires na primeira metade do século XX: urbanização, imigração e *cultura de mescla*. Na visão do estudioso, o teatro argentino deve ser um patrimônio comum e de valores compartilhados com várias nações, evidenciando suas semelhanças e diferenças. Não se pode dizer que Dubatti discordou do pensamento de Castagnino, principalmente porque “el Teatro comparado considera problemas supranacionales a aquellos que no puede atribuirse a una identidad u origen nacionales” (DUBATTI, 2011, p. 18). Sabendo que Castagnino defendeu também a relevância social no teatro, compreende-se que esse fator é extremamente necessário para que a dramaturgia argentina seja, de acordo com com Dubatti, múltipla e um fenômeno diversificado. Junto a isso, a concepção de Dubatti se associa com o pensamento de Rama quanto à *representatividade* latino-americana, já que defendeu que o teatro argentino partilha valores oriundos de nacionalidades distintas, mas sem perder o perfil de um *teatro latino-americano*, como afirmou o autor:

el Teatro Comparado debió incorporar el concepto de intranacionalidad, que considera las áreas y fronteras internas relativas a los fenómenos diferenciales *dentro* de los teatros nacionales, cuya formación puso en crisis la unidad u homogeneidad del concepto de teatro nacional monolítico. Para el Teatro Comparado no hay un teatro

(nacional) argentino sino *teatros argentinos*, es decir, dentro de un mismo teatro nacional, supuestamente unitario, conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro (DUBATTI, 2011, p. 19).

Como disse Dubatti, não há uma negação à nacionalização do teatro argentino e nem uma discordância do pensamento de Castagnino; contudo, existiu uma atualização do ser *nacional*, que traduziu uma ressignificação da diversidade cultural existente na Argentina. Reconheceram-se as várias formas de teatro existentes e suas temáticas, as quais estavam envolvidas com as diferentes culturas que circulavam num mesmo espaço, no caso de Buenos Aires, mas sem deixar de pertencer à identidade do país. Dubatti igualmente conceituou como *territorialidad* “a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares” (DUBATTI, 2011, p. 22), aproximando ainda mais a arte dramática como responsável em repercutir as tensões sociais e momentos históricos vigentes.

As concepções trazidas por Castagnino e posteriormente por Dubatti referem-se quanto às temáticas que deveriam ser exibidas na atuação dramática. Quanto ao sistema de representação, nas três primeiras décadas do século XX, no caso da capital Buenos Aires, dada sua recente urbanização, o teatro foi visto como uma forma de negócio. Essas peças de teatro eram breves, bem aceitas por seu público e pelos empresários, resultando num bom benefício econômico. Todavia, em pouco tempo, os administradores passaram a ter a ganância de querer cada vez mais dinheiro, e começaram a pressionar os dramaturgos a criar um número cada vez maior de peças, até que a quantidade foi muito superior à sua qualidade, a qual tornou-se baixa. Juntamente com esse teatro de caráter mais popular e voltado para o público de classe média, existia um que era feito para a alta sociedade, com temas específicos, porém inspirados no modelo europeu.

O teatro argentino, principalmente o popular, entrou em crise após sua mecanização e difusão em massa por parte de executivos, donos das companhias teatrais e que não prezaram a sua qualidade. A sua salvação esteve com Luigi Pirandello, dramaturgo italiano que, vivendo em Buenos Aires, estreou várias peças, oferecendo alternativas para uma tradição que estava estigmatizada. Pirandello teve sua importância em atualizar essa arte, com sua originalidade e possibilidades cênicas que ofertou em um momento de tamanha crise. Com sua difusão, o teatro no país ficou dividido entre os seguidores do teatro mais conservador e os renovadores, os quais postularam um teatro de militância social e político.

Para Castagnino, com a crise do teatro na Argentina, a consciência da necessidade em trazer à tona assuntos mais críticos era grande. Além disso, era preciso que novamente a qualidade fosse prioridade. Após a decadência e sua salvação por Pirandello, o teatro no país

continuou com seu caráter popular, porém, na opinião de Raúl Castagnino, “lo popular es arte emanado espontáneamente del pueblo, que el pueblo es el creador” (CASTAGNINO, 1963, p. 43). *Popular* não se referia mais ao termo de ser em baixa qualidade, mas algo que estivesse em oposição ao teatro aristocrático e à burguesia – que existia para as classes mais altas -, de gosto e difusão para o povo, ligado à tradição e à propagação oral – e aqui volta-se, novamente, à perspectiva nacionalista no teatro – e contradizendo ao clássico, sem restrições, ordens e regras. Era de caráter coletivo e sem preocupações intelectuais, considerado simples e verdadeiro.

No século XX, juntamente, pode agregar-se mais uma característica a essa forma de teatro inovadora: uma preocupação social, assim como já acontecia em suas origens. “El concepto de teatro popular se orienta ahora hacia una nueva actitud militante, al servicio de una política, de una ideología de presunta redención proletaria” (CASTAGNINO, 1963, p. 49). Como resultado surgiu o chamado *Teatro do Proletariado*, que esteve mais preocupado com o seu conteúdo ao invés da estética, conforme afirmou Piscator, criador dessa forma: “Desterramos de nuestro programa la palabra arte: nuestras obras eran proclamas, em las cuales queríamos hacer política” (CASTAGNINO, 1963, p. 49). A preocupação de Piscator e seus seguidores era criar um teatro político, examinando as questões sociais existentes da época e retomando o sentimento latino-americano.

Por conta disso, o teatro proletário possuía uma relação intrínseca com o contexto histórico da época: ao mesmo tempo, muitas insatisfações estavam acontecendo por parte dos trabalhadores, oriunda da falta de renovação em suas leis trabalhistas, gerando paralisações e greves. Esse teatro provavelmente foi um intento de denúncia, mostrando ao público tais circunstâncias que estavam acontecendo na classe operária:

La advertencia previa obedece al hecho de que buena parte de ese teatro asume una postura de tesis social y dentro de ella se ajusta a una militancia, a una toma de posición que el historiador ha de ver desde más arriba y reconstruir objetivamente. Se sobreentiende, claro está, que no todo teatro de tesis es social y que no todo teatro de tesis social es militante o comprometido. En cambio, buena parte de las ideas sociales en la dramática argentina dejan entrever intensidad proselitista y compromiso (CASTAGNINO, 1963, p. 123).

Esse teatro resultaria numa tomada de posição por parte do historiador em olhar de forma externa para o acontecimento, contudo, percebendo os seus detalhes e os descrevendo objetivamente. O teatro de militância social é uma modalidade do modelo de tese, em que este era preocupado em expor as questões sociais de seu tempo:

El teatro de militancia social es la forma del teatro de tesis en la cual ésta se despoja del carácter simplemente expositivo y busca sendas de persuasión, de combate o proselitismo, de enrolamiento o compromiso, en razón de determinados objetivos que propician reformas sociales, transformación de la sociedad (CASTAGNINO, 1963, p. 124).

Deste modo, existiam fatos históricos que resultaram na opção em criar um teatro de tese social, podendo-se dizer que as greves e paralisações dos trabalhadores, e até o sentimento de inferioridade em relação à Europa, justificam essa escolha. Os nomes mais reconhecidos do teatro argentino de militância social são Florencio Sánchez, Alberto Ghirardo e Rodolfo González Pacheco. Sánchez inaugurou no teatro a tese psicológica e social; Ghirardo contribuiu o tema sindical, muito convergente com o atual período histórico e González Pacheco abordou as injustiças sociais.

O teatro de militância social estava inspirado nas transformações urbanas que aconteciam em Buenos Aires no período mencionado, com assuntos dirigidos a mudanças no cotidiano. Concomitantemente, retomou os meios rurais como forma de crítica à exploração do campo e de seus trabalhadores. Um exemplo foi a peça teatral *Madre Tierra*, escrita por Alejandro Berrutti, com estreia em Buenos Aires em 1920. Essa peça foi escrita após o censo de colonos na localidade de Alcorta, província de Santa Fe, expressando todas as dores, misérias e privações com o povo dessa região. Quando essa peça foi encenada em Buenos Aires, exibiram juntamente documentos que comprovavam a veracidade desse acontecimento.

Resumiendo: el teatro de proselitismo social llega al Río de la Plata junto con el pensamiento liberal, se impregna de las ideas de reforma social que se avientan por el mundo por obra de una de las corrientes románticas desde la revolución europea de 1848, y marca un rumbo decidido hacia lo que hoy se denomina la izquierda envuelto en planteos naturalistas y políticos (CASTAGNINO, 1963, p. 141).

Entre as décadas de 1920 e 1930, o teatro já transitava em Buenos Aires, com seus atores, críticos e dramaturgos. Essa arte circulava entre as pessoas, não apenas de elite, como também do público de classe média, em meio à cidade urbanizada, como explicou Sarlo em *Modernidade Periférica*. Segundo Grisby Ogás Puga (2011), considera-se a década de 1920 a 1930 o período da primeira modernização teatral no país. Roberto Arlt foi, para Puga, o principal dramaturgo que produziu inovações inspiradas nos modelos estrangeiros, o qual era usado nessa época para fazer teatro. Puga trouxe uma discussão em relação à ideologia de usar o estrangeirismo, o que se justificava principalmente pela influência de companhias e dramaturgos europeus. Em outra perspectiva, concordou que esse sistema de modelos oriundos da Europa contribuiu para a modernização da dramaturgia argentina:

Por el contrario, sostenemos que los modelos teatrales extranjeros – provenientes de la tradición europea – que circularon en nuestro país en las décadas de 1920 y 1930, funcionaron como factor de producción dramático-teatral en fusión con las textualidades del sistema argentino preexistente – finisecular – y vigente, y que este proceso de recepción productiva favoreció la modernización del sistema teatral nacional (PUGA, 2011, p. 211).

Para Puga, é necessário considerar a dialética existente entre formas estrangeiras e locais, e se justifica pelo processo de imigração que resultou na urbanização e modernidade no país. Concluindo, o teatro argentino tornou-se moderno nos anos 1920 e 1930 principalmente por dois motivos: o contexto histórico que o favoreceu e também as aspirações europeias. Foi através dessa fusão que a dramaturgia argentina conseguiu criar seus modelos próprios, em estrutura e conteúdo.

Como expôs com Marina Sikora (2011), a comédia foi o principal gênero teatral usado para exibir o contexto histórico argentino no século XX, incluindo o período de 1920 a 1930; surgiu nos primórdios do século XX no país, no entanto, atualizou-se, dando surgimento ao que Sikora chamou de *comedia asainetada*²⁶:

De este modo, se convirtió en un espectáculo popular que llenaba los teatros y generaba importantes recaudaciones. [...] Estas nuevas formas pusieron en el centro dramático la figura del inmigrante y comenzaron a mostrar sus problemas de adaptación. Comenzó a verse en este aspecto una visión crítica de la realidad que se relaciona con la necesidad de revisar los orígenes de un espectador que ahora es el hijo de aquellos primitivos inmigrantes (SIKORA, 2011, p. 52).

Conforme informou Sikora, a *comedia asainetada* colocou os imigrantes em cena em função do momento histórico presente, relacionando o teatro com a devida realidade social, em uma visão crítica. A *comédia* possui uma origem europeia, embora tenha retratado na Argentina temáticas relacionadas ao seu próprio entorno, como a imigração, a classe média e assuntos como amor e família.

Para Beatriz Seibel (2019)²⁷, o teatro argentino de 1930 em diante continuou com as inspirações europeias. Com as novas tecnologias, como o cinema e o rádio, a arte dramática sofreu consideráveis mudanças, conforme a estudiosa:

²⁶ O termo *asainetada* provém de *sainete*, um tipo de peça teatral muito comum na Espanha entre os séculos XVIII, XIX y XX, de caráter popular.

²⁷ O livro no qual encontram-se estas informações está no conjunto de obras chamado *Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad*, e o volume em questão é o Tomo XVI, que retrata a cultura do teatro na Argentina entre as décadas de 30 a 40. O prólogo foi organizado pela estudiosa Beatriz Seibel, apresentando posteriormente em cada volume algumas peças de teatro consideradas importantes pela crítica para contextualizar o momento histórico da época. Uma das peças copiladas neste tomo em questão é *Polixena y la Cocinera*, que é estudada com profundidade no capítulo final desta dissertação. Tais tomos foram organizados pelo Instituto Nacional del Teatro, com apoio do Ministério de Cultura Argentina, desde o ano de 2007, sendo que foram encontradas edições mais recentes do ano de 2019, todas com o prólogo de Seibel, por tomos que recopilam a história do teatro argentino dos anos 1800 até 1940.

La circulación en los medios es intensa. Un importante número de actores, directores y autores trabajan en teatro, cine, radio. En la radio, las transmisiones de obras desde los teatros son frecuentes, y las compañías de radioteatro se presentan en salas, con una gran producción a partir de 1930. Respecto del cine, muchos éxitos teatrales pasan a la pantalla, en ocasiones con los mismos intérpretes (SEIBEL, 2019, p. 5).

Como expõe Seibel, sabe-se que foi depois dos anos 1930 que o teatro argentino passou a ter adaptações de suas peças para o cinema e também transmissões em rádios, o que envolveu a arte dramática nesse mundo permeado de tecnologias. A presença europeia permaneceu tanto em companhias nacionais quanto nos grupos independentes. Dos anos de 1930 até 1940 catalogou-se em torno de 20 companhias com peças em cartaz.

O teatro argentino até os anos 30 teve, desde suas origens, um compromisso sociopolítico muito grande, pautado na sua *nacionalização*. Tal conceito foi visto com outros olhos posteriormente, alegando que deveria mostrar também a diversidade cultural que perpassava a Argentina, mais especificamente Buenos Aires. Observa-se que isso foi concretizado ao saber que os gêneros mais recorrentes eram o gauchesco e a comédia, dentre os quais expuseram tanto o momento histórico quanto a identidade local. Essas características se associam com a recente urbanização no país, espelhando também em como era visto o teatro latino-americano em geral: preocupado em retratar situações conflituosas de sua realidade. Apesar de que enfrentara crises, como a alta comercialização de peças, resultando na sua baixa qualidade, sempre trouxe à tona assuntos que destacavam o social como forma de reflexão do contexto vigente e um posicionamento a fatos históricas e contemporâneos em seu tempo.

Nos parágrafos que seguem, se contextualizará alguns marcos do âmbito cultural no período peronista, dando como enfoque um projeto teatral que se fora criado no governo de Perón. Yanina Andrea Leonardi (2011) iniciou o seu artigo informando que as políticas culturais de Perón visaram a inclusão de novos setores sociais “que hasta el momento habían sido excluídos, y que operarían como factores determinantes a la hora de construir un consenso en una sociedad reciente a la incorporación de las masas a la vida social, política y cultural” (LEONARDI, 2011, p. 217). A relação que pode ser feita com a época anterior é que, até 1930, o protagonismo no teatro se dava pelas classes médias, e no momento do peronismo há a adesão de setores populares, dando como exemplo a classe trabalhadora. Segundo Leonardi, isso se deu pelo fato de que a classe operária foi o maior público votante para a vitória de Perón, ou seja, o teatro estava indo conforme interesses do governo. Além disso, criaram-se medidas pensadas na cultura das crianças, como livros de leitura para a escola primária e a implantação da *Ciudad Infantil*, em 1949, um centro de recreação e educação para um público mais carente,

incluindo o projeto *Un teatro para los niños de la Nueva Argentina*. Esse programa, juntamente com os demais meios culturais já mencionados, sustentariam as bases de uma ideologia peronista, centrada em Juan Domingo Perón e sua esposa Eva.

O projeto teatral tinha fins pedagógicos e religiosos, mas tendo estes doutrinados a partir de um pensamento peronista, recordando os conflitos que o regime teve com a igreja católica. Acontecia tanto na capital Buenos Aires quanto no interior do país, com companhias que tinham reconhecimento nacional. Para Leonardi, os espetáculos atuaram como um espaço simbólico para complementar o que era ensinado nas escolas. Abaixo, um exemplo de peça que era encenada na época:

La pieza de Fermín Chávez – uno de los intelectuales adeptos al peronismo – se inspiraba en una leyenda del norte argentino basada en la creencia que sostenía que los hombres muertos subían al cielo por medio de las ramas de un árbol, se presenta como una clara metáfora de Perón y el peronismo, representando en un *árbol para subir al cielo* que le permitía a los hombres librarse de todos los males. A este árbol, que se encontraba en el Palacio de la Esperanza, habitado por ángeles, solo se podía llegar por medio de la *Dama de la Esperanza*, una especie de hada, descrita como una señora *rubia, hermosa y resplandeciente*, que era la encargada de implementar una justicia poética que tenía a los pobres como sus principales beneficiarios (LEONARDI, 2011, p. 211).

O teatro, no período peronista, centrou-se, portanto, em mostrar o pensamento ideológico do governo na época, nas personalidades de Perón e Eva. Realizou uma propagação cultural principalmente tendo como espectador as camadas mais populares, principal público simpatizante com o governo, e também as crianças e os jovens, que passam pelo processo educativo escolar.

3.3 A teoria do drama no teatro argentino: uma análise

Esta parte abordará aspectos do drama moderno e burguês presentes na produção dramática argentina do século XX, comentando também algumas questões pertinentes ao teatro contemporâneo. O teatro burguês foi construído com base nos costumes de um povo e, como explicitado por Peter Szondi, à luz da sociologia literária. A inspiração do drama burguês está no aburguesamento das cidades, assim como o corpo social foi o terreno do teatro argentino. O nacionalismo deste fez com que sua inspiração estivesse na coletividade. Semelhante ao que aconteceu no drama burguês, este também estampou toda uma classe, não no sentido de nacionalidade, - por não estar centrado em apenas um país - porém, uma geração burguesa que surgia, apesar de ter um personagem único e individual – que representava o seu todo sem ser

uma figura idealizada. Quanto aos personagens, na considerada terceira fase do drama burguês – das características dos dramas de Mercier – estes tinham como perfil um papel político e social. Tal perfil se revela na representação do teatro argentino, este que estava envolto com as questões do nacionalismo, retratando, por isso, dificuldades de cotidiano da época.

Em relação ao drama moderno, é curioso elencar as datas: o período contemplado por Peter Szondi para abordar o surgimento e consolidação do drama moderno é o mesmo em que nasceu o intento de nacionalização do teatro argentino: depois de 1870. Szondi escreveu em um contexto europeu e teorizou a partir de dramaturgos desse continente. As influências europeias no teatro argentino, mesmo comprometido com questões nacionais, são significativas. A presença de companhias europeias na vida argentina, são perceptíveis já antes do século XX, mesma época de consolidação do drama moderno na Europa, fazendo com que o teatro argentino herdasse muitos aspectos desse modelo. Esse era o contexto de recepção para dramaturgas como Beatriz Guido e Alfonsina Storni: um teatro que tentava nacionalizar-se, ao mesmo tempo que se inspirava nas companhias europeias, ao criar personagens com um perfil de militância no âmbito social e político.

Com o teatro popular de militância, a noção de drama passou a ter uma raiz histórica, feita para pensar a existência humana. A diferença está no fato de que se notou que o drama moderno se encaminhava em estudar o sujeito em sua exterioridade e em relação com o outro, enquanto o teatro argentino descreveu o papel do ser no cotidiano. Os dois modos de ver o teatro pressupõem o pensar da existência humana, mesmo que em papeis distintos.

Tanto o teatro popular argentino, que levou ao caráter de militância, quanto o drama moderno, surgiram de oposições a modelos antigos já estigmatizados socialmente. O primeiro, questionando as estruturas clássicas do teatro europeu e buscando uma nacionalização, relação com sua realidade e panorama social atual, como as greves e paralisações dos trabalhadores. Já o drama moderno está contra o teatro religioso da idade média e assim como às tragédias clássicas.

Outra semelhança que dá ao teatro argentino características de drama moderno é que o centro das dramaturgias está no tempo presente: preocupação social atual, necessidade de interrogarem-se sobre fatos cotidianos. Não ser estático no tempo presente, e sim poder mover-se nesse mesmo aspecto temporal. Isso pode ser visto também com as concepções de Dubatti, que defendeu um teatro centrado na sua diversidade e pluralidade, de modo bastante próximo ao contexto sociopolítico, geográfico e cultural de Buenos Aires, ou seja, peças em que as pessoas deveriam presenciar episódios ou situações contrárias ao seu modo de vida.

O teatro argentino do século XX colocou em foco o personagem, com o pensamento de que esse que era capaz de evidenciar as ações humanas e provocar sua devida mudança, já que uma das características mais marcantes fora a militância social. Essa preocupação com o personagem origina-se da maneira como o drama moderno via a configuração e singularidade humana.

Todas essas características levantadas estão relacionadas ao drama moderno e suas origens. Na chamada *crise do drama*, alguns apontamentos que podem estar de acordo com o teatro argentino é a *fala em sociedade*, tentativa de crítica ao diálogo que acontecia em si e para si, apenas pressupondo o outro, porém, sem considerar o meio externo. Com a *fala em sociedade*, o drama não seria somente fechado em si, mas também preocupado com o social e com seu entorno, como é o tema central do teatro argentino do século XX. Por último, é interessante comentar que nas gerações de 1960, conforme Castagnino,

han perdido, en muchos casos, el sentido utopista, el lirismo soñador del anarquismo doctrinario y se encaminan deplorablemente hacia un neorrealismo proselitista de fines y objetivos – para ellos – muy claros y precisos, y que, combativamente van mucho más lejos de cuanto pudieran imaginar sus antecesores (CASTAGNINO, 1963, p. 141).

Aqui, o lirismo e a forma de *sonhar* se relacionam com as questões sociais no teatro anterior ao de 1960, período que contempla a vida literária de Alfonsina Storni, recordando o alerta de Staiger: nem toda a obra é puramente lírica, épica ou dramática. Como exemplo, o teatro argentino de militância, que possuía ecos dramáticos e líricos.

Dentre as marcas mais evidentes do teatro contemporâneo, nota-se a negação do realismo graças a Pirandello, mesmo dramaturgo que conseguiu trazer inovações ao teatro argentino. Pode-se dizer que muitos atributos do teatro argentino herdados pelo artista italiano estão presentes no teatro contemporâneo. Este, ainda, transita entre as formas antigas e as inovações, muito semelhante ao que ocorreu no teatro argentino.

Conforme exposto, evidencia-se, portanto, no teatro argentino do século XX, a presença de características dos dramas burguês, moderno e contemporâneo. Tal presença revela-se no teatro argentino do século XX, coincidindo a consolidação de instinto nacional na Argentina com o surgimento do drama moderno.

4 AS MULHERES NO CENÁRIO DE MODERNIDADE: UMA ANÁLISE DAS PEÇAS TEATRAIS *POLIXENA Y LA COCINERITA*, DE ALFONSINA STORNI, E *SOLEDAD Y EL INCENDIARIO*, DE BEATRIZ GUIDO.

Neste capítulo será apresentado o estudo dos textos literários de Alfonsina Storni e Beatriz Guido em relação à presença de modernidade, contexto que permeia tanto os marcos históricos em Buenos Aires no século XX quanto às teorias do drama discutidas no capítulo anterior.

4.1 Apresentação e síntese das peças de Alfonsina Storni e Beatriz Guido em meio ao universo sociopolítico latino-americano

Considerando a pouca circulação das peças de teatro de Storni e Guido e a inexpressiva presença das autoras na história da literatura, convém iniciar com a apresentação e com o resumo de cada uma delas, para posteriormente partir para a análise propriamente dita.

Polixena y la cocinerita é considerada uma farsa pirotécnica. Foi escrita por Storni em 1931, em Buenos Aires, após seu regresso da Europa, onde teve contato com as vanguardas europeias em voga na época e com a filosofia de José Ortega y Gasset. A Farsa, interpretada como integrante do gênero dramático, conforme verbete do dicionário da Real Academia Española²⁸, é uma “obra de teatro cómica, geralmente breve y de carácter satírico”, ou ainda como uma peça que leva à comédia, podendo aproximar-se do grotesco. Segundo Garzón-Arrabal, no início, imersas às tragédias gregas, as farsas eram cômicas e de caráter breve, livres à experimentação. No século XX, filiaram-se ao teatro burlesco, o qual buscava ridicularizar ou satirizar um determinado tema. Recorda-se que as décadas de 1920 e 1930 ficaram marcadas como o primeiro momento de modernidade do teatro argentino, com o auxílio do modelo europeu, o que permite incluir a farsa pirotécnica de Storni nesse contexto. Em contraste com o conceito de *cultura de mescla*, a peça retrata, ao mesmo tempo, a mistura de culturas distintas, a europeia – pois inspirou-se em tragédias gregas – e a local, pelos assuntos que traz à tona e o fato de se passar na Argentina.

Storni manteve sua estrutura tradicional: textos breves, mas usou-se da capacidade de experimentação do gênero para parodiar peças clássicas consagradas. A escritora também colocou em evidência personagens que, originalmente, eram secundárias, no caso, as mulheres.

²⁸ O verbete está disponível em: <<https://dle.rae.es/farsa?m=form>> Acesso em 18 set 2020.

É importante frisar que a criação das farsas pirotécnicas²⁹ foi uma alternativa de Storni para marcar sua oposição ao realismo mimético, considerado de caráter conservador e que prevalecia no teatro argentino durante a década de 1930. Anteriormente, Storni escreveu duas peças consideradas realistas, *El amo del mundo* e *La debilidad de Mr. Dougall* porém, com as farsas pirotécnicas, renovava sua criação dramática.

A farsa pirotécnica é um texto curto, escrito em forma de verso e também prosaico, formada por apenas um ato e seu epílogo, considerado, para Beatriz Seibel (2019), um modo de Storni utilizar formas renovadoras e livres. Quanto ao seu conteúdo, pode-se dizer que este segue à forma, então, confrontando a tradição clássica e inovando, por ser uma releitura de trabalhos universalmente reconhecidos no teatro, colocando em evidência questões sociais de sua época, o século XX. Storni produziu duas farsas pirotécnicas em 1931: *Cimbelina en 1900 y pico...* e *Polixena y la Cocinerita*, corpus desta dissertação. Esses dois textos têm em comum a inspiração em peças da tradição clássicas. A primeira, *Cymbeline*, de Shakespeare, e a segunda, *Hécuba*, de Eurípedes. Maria A. Salgado (2018), sobre a escolha de Storni pelas farsas pirotécnicas, explicou que:

Storni escribió sus farsas al regresar de su primer viaje a Europa, llevado a cabo en 1930, y durante el cual descubrió los esperpénticos espejos cóncavos de Valle Inclán. Durante esos mismos años, Storni estaba en el proceso de dejar atrás su festejada poesía femenina a favor de otra de signo irónico, más explícitamente feminista y experimental, con la que habría de subvertir los cánones falocéntricos del discurso poético patriarcal (SALGADO, 2018, p. 21-22)

Nota-se que as farsas pirotécnicas têm um perfil histórico, que produz uma ligação entre o projeto vanguardista e o teatro clássico. Igualmente, também são de caráter social, muito semelhante ao que Storni já escrevia, dando como exemplo as poesias: modernidade, sociedade argentina e representação do universo feminino. A viagem à Europa lhe auxiliou a mudar seu rumo literário, escrevendo textos de caráter mais irônico e crítico, configurando a figura da mulher na modernidade:

Por el contrario, la farsa es un género híbrido que carece de unicidad formal y cuya cualidad distintiva más característica es su énfasis en la deformación. Al calificar sus textos de "farsas" la autora subraya que busca no sólo re-interpretar dos obras universalmente reconocidas, sino parodiarlas. Si se tiene en cuenta dicha parodia, y se lee desde una perspectiva feminista, se observa que las farsas cuestionan los mitos y patrones prescriptivamente restrictivos con que la cultura occidental modela tanto el discurso literario como la conducta vivencial - humana en general y femenina en particular (SALGADO, 2018, p. 22).

²⁹ Posteriormente, será explicado mais sobre o termo pirotecnia e o motivo de ele não estar escrito nas peças de Storni, já que esta escreveu *farsas trágicas* ao invés de *farsas pirotécnicas*.

Para Salgado, outra característica da farsa pirotécnica é parodiar obras reconhecidas universalmente, dando como exemplo a tragédia grega *Hécuba*, de Eurípedes. Como expõe a estudiosa, o questionamento de mitos tradicionais funcionou como via de reivindicação da mulher, sendo uma das maiores eficácias empregadas pelo feminismo. A partir dessa concepção, Storni recorreu a esse recurso para caracterizar a mulher argentina em sua época, evidenciando o preconceito e o direito em ser livre. Recriar uma tragédia simbolizava, além disso, uma nova forma de enxergar o próprio entorno social. Conforme Garzón-Arrabal (2008), Storni reproduziu a peça de Eurípedes com uma significativa mudança: a personagem mulher secundária como protagonista:

la tragedia del personaje Polixena le permitió exponer la situación subordinada que la mujer ha ocupado siempre en la cultura occidental y que todavía ocupaba en la sociedad argentina de su época. Para conseguir este fin, la dramaturga escogerá un personaje femenino, secundario en la tragedia griega, Polixena, y lo transformará en la heroína (simbólica) de la farsa cuyo papel será reinterpretado por la Cocinerita, quien en una escena metateatral, de teatro dentro del teatro, se suicida emulando el sacrificio del personaje clásico (GARZÓN-ARRABAL, 2008, p. 107).

Para Garzón-Arrabal, Storni estava plenamente consciente de que a farsa, pelo seu caráter de experimentação e vínculo com o teatro burlesco, era a melhor forma de revelar a verdadeira identidade da mulher na comunidade argentina. Em outras palavras, isso significava escrever em uma perspectiva que valorizasse e proferisse a sua posição vulnerável ao longo de boa parte da história literária: “Y es a través de esa deformación y exageración de la farsa que la autora logra exponer la desigualdad de la mujer en la sociedad argentina de su época, herencia del legado de la cultura patriarcal” (GARZÓN-ARRABAL, 2008, p. 106). Como elucidou a estudiosa, através da estrutura da peça (farsa), Storni denunciou o silêncio do corpo social de seu tempo diante a importância do reconhecimento dos direitos e igualdade de gênero.

Considerando o explicitado, viu-se que Salgado tratou da farsa pirotécnica como gênero, explicando que através dele Storni retratou obras reconhecidas universalmente, mas parodiadas, e assim colocando em evidencia os costumes sociais de sua época, enxergando-os a partir de um ângulo crítico. Garzón-Arrabal explicou que Storni, de fato, fez uma paródia de *Hécuba*, figurando a personagem secundária do texto original, uma mulher, como protagonista. Foi através de *Polixena y la Cocinerita* que a escritora conseguiu expressar o *trágico da vida* com uma personagem feminina, sinalizando o “que suponía ser mujer y vivir sometida a las normas machistas de la sociedad argentina del primer tercio del siglo XX” (GARZÓN-ARRABAL, 2008, p. 110).

Polixena y la Cocinerita, como afirmou Beatriz Seibel (2019, p. 33), apesar de escrita em 1931, estreou em 10 de novembro de 1938, no Teatro Íntimo, dirigido por Milagros de la

Vega e Carlos Perelli, visando prestar homenagem ao falecimento de Storni naquele mesmo ano. No entanto, é de ser analisado que a peça foi escrita sete anos antes, e com sua primeira encenação apenas após o falecimento da dramaturga. Como explicou Seibel:

Alfonsina se aleja de los escenarios profesionales después del polémico estreno del 10 de marzo de 1927 de su comedia en tres actos *El amo del mundo*. Edmundo Guibourg, que elogia la seguridad y vigor de la pieza, opina por otro lado que “denigra al hombre” y concluye que los críticos vieron “un partipris exagerado en el reparto de virtudes y vicios que la autora asigna a los dos sexos y de allí que no formularan un juicio muy favorable”. El reclamo por la condición de la mujer no es tolerado en escena (SEIBEL, 2019, p. 33).

Em função das inúmeras críticas que recebeu com a peça *El amo del mundo*, Storni não viu mais, em vida, nenhuma encenação de suas obras. A maior crítica, como está na citação, esteve no fato da condição da mulher que apresentou: solteira, livre, questionadora quanto ao patriarcalismo e com um filho, em que a identidade do pai não é revelada. A maioria de suas peças, incluindo as infantis, foram editadas de forma inédita no ano de 1984, sendo elas *Blanco... Negro... Blanco...*, *Pedro y Pedrito*, *Jorge y su conciencia*, *Un sueño en el camino*, *Los degolladores de estatuas* e *El dios de los pájaros*.

Ao deparar-se com a peça de Storni, não há a informação de ser uma farsa pirotécnica, mas sim uma *farsa trágica*. Segundo Maria A. Salgado, tal mudança na nomenclatura foi uma opção da autora para não repetir novamente a polêmica criada com *El amo del mundo*, uma vez que *pirotecnia* se refere à arte de fogos de artifício, podendo ser, em uma releitura, uma crítica à artificialidade das farsas das tragédias clássicas. Para Garzón-Arrabal, o termo *farsa trágica* possui relação com a forma e conteúdo adotado por Storni, alegando que o teatro realista mimético não conseguiria expressar discordância à falta de visibilidade ao universo feminino. Considerando a recepção negativa por parte da imprensa – unicamente masculina – de *El Amo del Mundo*, Storni fez alterações significativas na sua estrutura em elaborar uma dramaturgia: acreditou que, com as farsas, poderia manifestar sua crítica através da sátira e do humor deste gênero, como mostra Garzón-Arrabal:

Podemos asumir entonces que si Storni se apropia de la técnica del esperpento, esa mezcla de lo trágico y lo farsico unido no sólo en la clasificación genérica de la obra, sino también en su tema, estructura y caracterización es deliberada e intencionalmente buscada por la autora en Polixena, en la que va a deformar una tragedia clásica a través del personaje de la Cocinerita, que interpretará a la Polixena de Eurípides parodiándola en su cocina (GARZÓN-ARRABAL, 2008, p. 108).

Conforme exposto, Storni apropriou-se da pirotecnia e isso contribuiu para que trouxesse temas considerados inovadores. Como exemplo, pode-se citar a interpretação que a personagem Polixena faz dentro da própria peça, encenando a tragédia de Eurípedes. Tal

situação evidencia o compromisso de Storni com a modernidade posta na cena dramática argentina.

Para Salgado (1996, p. 23) “el adjetivo *trágicas* forma con farsas un violento oxímoron que representa con mayor precisión que ningún otro tropo la paradoja del concepto *mujer-sujeto* en la cultura occidental.” A partir desta afirmação, conclui-se que um dos principais objetivos de Storni, ao escrever essa peça, foi dar visibilidade à mulher no seu entorno, e não realizar uma simples releitura de Eurípedes; o maior interesse de Storni esteve em retratar a personalidade interna da personagem principal, a Cocinerita, como descreveu Salgado:

Storni no reproduce las historias originales, sino que reenfoca la perspectiva y la acción desde las circunstancias de los personajes femeninos [...] Storni se limita a representar el drama interno de la cocinerita (Polixena) desligado de la trama y de los personajes de la guerra de Troya (SALGADO, 1996, p. 25).

Concordando com a estudiosa, não há uma reprodução integral das histórias originais, mas um exame dos problemas existenciais de sua época. Quanto à encenação desta peça, foi um desejo de Storni que tivesse como protagonista a atriz Berta Singerman³⁰, como está escrito antes do início da peça³¹: “Esta obra fue escrita para que la representara Berta Singerman, lo que explica su carácter. Su verso, deshilvanado, ha querido atender más a la nerviosidad del relato que a las formas corrientes.”, (STORNI, 2019, p. 41), justificando o conhecimento da escritora argentina pela cultura do teatro em geral na época, incluindo autores e atrizes que encenavam as peças na capital portenha.

A história de Hécuba, escrita no ano de 424 a.C, narrou um episódio posterior à Guerra de Troia. Alfonsina Storni omitiu vários episódios da peça original, porém manteve como foco a personagem Polixena, filha de Hécuba, que fora sentenciada à morte perante à tumba de Aquiles. Corajosa, aceitou seu destino e confessou a sua mãe que preferia morrer como uma mulher livre ao invés de viver até o fim de sua vida como uma escrava. Tais informações são essenciais para compreender as relações entre esta peça e a nova criação de Storni.

No primeiro ato de *Polixena y la Cocinerita* são apresentados os seguintes personagens: A Cocinerita, protagonista, jovem de 25 anos; a Mucama, de 23 anos, e o Jovem dono da casa, de 28 anos. Vários moços são indicados de forma coletiva que, na leitura da peça, descobre-se que são companheiros que estão juntos com o jovem de 28 anos. O cenário é a Argentina dos anos 1930, mostrada através de um único ambiente doméstico, a cozinha. A personagem principal é de classe burguesa, e deixou a casa onde vivia com sua família para trabalhar como

³⁰ 1901 – 1998 – Berta Singerman foi uma cantora e atriz argentina.

³¹ Encontrou-se o texto integral de *Polixena y la Cocinerita* no tomo XVI da *Antología de obras del teatro argentino*, o mesmo em que Beatriz Seibel escreveu o prólogo e que já foi mencionado ao longo deste trabalho.

cozinheira, junto com sua amiga, a Mucama. Cocinerita era apaixonada pelo jovem dono da casa, mas este a tratava com desdém e como objeto sexual. A Mucama a aconselhava a deixar aquela vida, porém Cocinerita não desejava voltar a viver com seus pais e também não queria continuar sendo humilhada pelo jovem proprietário da casa.

É o tempo de *cultura de mescla* em Buenos Aires, relembrando o conceito de Beatriz Sarlo: a mistura de diferentes culturas em um mesmo espaço. Como resultado disso, presenciava-se um período de modernidade, tanto no contexto histórico quanto no teatro. Isso justifica-se ao compreender que Storni trouxe aos palcos um assunto que teve como início de discussão nesse mesmo século: a realidade de uma mulher perante à sociedade argentina dos anos de 1930. Pelos motivos que fizeram com que Cocinerita chegasse até a casa do Jovem, é muito provável de que ela tivesse ciência das consequências que as mulheres sofriam socialmente, bem como que existiam as que buscavam ser livres:

LA COCINERITA: [...] Y me salí a ver el mundo. Pero por los forros. Quise trabajar para verlo. He sido celadora, he sido enfermera, he sido empleada, he sido obrera, estoy en una cocina... Ganarse la vida aclara rápidamente las ideas. Había oído hablar de amos felices y oprimidos, desdichados... Fui amo; quise ser servidor... Si, la vida desde una cocina y fuera de ella tiene dos caras distintas: cambia el valor del dinero, cambia el valor del esfuerzo, cambia el valor de las horas (STORNI, 2019, p. 46).

Como pode ser visto, Cocinerita tem consciência do que significa à mulher ser um sujeito livre e também reconhece o preconceito que envolve seu cotidiano. Também representa a personagem que olha a vida desde uma perspectiva da cozinha, sendo este também o lugar de onde observa a sociedade da qual faz parte.

Na relação do Jovem dono da casa com a Cocinerita, se configura claramente a situação das mulheres da época, ou seja, um objeto de consumo que poderia ser tratado mal caso não atendesse ao esperado pelo rapaz. A peça, ao colocar em evidência a violência física cometida pelo Jovem, revela de modo ainda mais efetivo a crítica ao patriarcalismo que reinava na época:

EL JOVEN: - (Viene del interior; va hacia ella, descompuesto, con un papel en la mano). ¿Con qué te vas a burlar de mí, arrastrada? ¿Con qué me vas a venir con papelitos? ¿Qué te has creído? (La toma de un brazo). ¿Quieres que te deshaga a bofetadas?
LA COCINERITA: - Suelte, suelte, que me hace daño...
(STORNI, 2019, p. 43).

Compreendendo a situação de Cocinerita e o modo como ela era tratada, revela-se o panorama da sociedade argentina nos anos 30 do século XX e como ela via a mulher: uma figura doméstica que tem como seu espaço e local de trabalho a cozinha. Como forma de escape

de seu próprio ambiente e realidade, a personagem lia livros e, no caso desta peça, textos teatrais, como o de Eurípedes, recriando cenas metateatrais como, por exemplo, quando Cocinerita está secando os pratos e declamando uma mistura de trechos da peça original com sua condição de servente: “Oh Eurípedes, si me vieras a mí fregando los platos, a mí, admiradora de tu genio, secadora también de tus lágrimas, repetidora de tus cantos...” (STORNI, 2019, p. 42). Mesmo que a peça *Hécuba* seja bastante antiga, Cocinerita a relacionou com a sua realidade, inspirando-se principalmente na personagem Polixena.

É relevante mencionar o gosto pela leitura do teatro erudito de Cocinerita. Isso mostra que sua condição não a impediu, de forma alguma, perseguir o interesse pela literatura considerada mais canônica e formal. Acredito ser a forma de Storni destacar o conhecimento literário da classe média, desmistificando a crença de que a literatura é feita apenas para as elites. Storni também ressaltou que a mulher, independentemente se está ou não em uma posição julgada como inferior, pode ter interesse pela leitura. A citação que segue explana a conversa entre a Mucama e a Cocinerita, em que esta lhe informa da peça de teatro:

LA COCINERITA: - ¿Conoces la Hércuba, de Eurípedes?
LA MUCAMA - ¿Grieguecillos a mí? No, hija; cómete tu sola la ensalada Ésquillo Sófocles-Eurípedes... Te la regalo.
LA COCINERITA: - Si me quisieras oír con un poco de seriedad...
LA MUCAMA: - Tengo una seriedad por dentro que me hace falta frivolidad por fuera.
LA COCINERITA: - Si me quisieras oír... ¿Por qué se me ha grabado esa mujer? Quiero despreciar a los románticos, pero soy una romántica... ¡Me admiran los gestos heroicos por lo mismo que yo no soy capaz de realizarlos! Nunca sabría morir como esa mujer.
LA MUCAMA: - ¿Cómo cual?
LA COCINERITA: - Como Polixena...
(STORNI, 2019, p. 49).

Neste excerto, constata-se que as duas mulheres conhecem teatro, e que a Mucama não tem o mesmo interesse quanto Cocinerita. Cocinerita pede para que Mucama a ouvisse declamar como se fosse Polixena, conformando-se a ideia do “teatro dentro do próprio teatro”, quando Cocinerita começou a contar o trecho de *Hécuba*, após perguntar à Mucama se ela conhecia esta peça, no qual Polixena é destinada à morte e diz que preferia morrer a aceitar sua condição de escrava:

- Madre, amigo:
hija de un rey
que dominó la Frigia
soy una esclava miserable ahora...
¡Hermana de Héctor, de león hermana,

de París, rayo agudo de tormenta!
El tálamo, que para mí
se preparaba,
perlas crujía
al deslizar la mano
que hube ser Iña esposa
del más grande
entre los griegos
de este Aquiles muerto
a quien debo entregar
mi sangre joven
en sacrificio.
(STORNI, 2019, p. 54).

No trecho, Polixena considerava-se uma escrava inferiorizada, admitindo que deveria entregar seu sangue como sacrifício, ou seja, ser morta, ao não suportar mais sua posição social. Esta parte citada não é original de Eurípedes, mas sim recriada por Storni, postulando que seu texto é vanguardista, não apenas pela inspiração europeia depois de sua viagem, mas principalmente por inserir dentro de sua peça uma outra de caráter histórico e recontá-la com suas palavras. A dramaturga colocou Polixena – interpretada pela Cocinerita – como protagonista, espelhando uma personagem na outra, ambas *escravas* de um sistema, sofrem seus julgamentos e têm, no final, o mesmo destino trágico. O conteúdo, considerado *inovador* para a época, e a estrutura de farsa pirotécnica revelam-se como tentativa de autoafirmação e busca de expressão própria da dramaturga, em contraste com o processo de *representatividade* latino-americana. Essa ideia de Rama surgiu no século XX, colidindo, conseqüentemente, com o início da discussão sobre o enaltecimento da mulher na cultura latino-americana. Tal representação temática criada por Storni e presente em toda a sua obra, incluindo poesia, teatro e textos jornalísticos confirmo sua atuação em defesa do liberdade feminina.

Nas demais cenas metateatrais, Cocinerita fingiu ser Polixena, comparando uma cimitarra com um pepino, guerreiros com repolhos e panelas, declamando sempre para Mucama, na parte superior das escadas. Ao final da declamação, a Cocinerita se mata com uma faca, enfatizando não somente sua relação com a história de Polixena, mas também a infelicidade de sua condição de humilhação e de desprezo pelo homem que amava, o Jovem dono da casa, como afirmou Salgado:

Storni rivaliza irónicamente su tragedia interior -la de toda mujer- al representarla en el contexto de una cocina. Su suicidio tiene toda la apariencia e un sinsentido estéril; sinsentido que se debe a que la tragedia de ser mujer en un mundo patriarcal nunca ha sido un tema articulado por la literatura occidental. Fuera de la familia, perdido su valor como objeto de intercambio, la vida de la mujer no tiene razón de ser. Ser mujer le impide validarse en una carrera honorable. Su única opción es ser sirvienta, cocinera, oficinista o prostituta - la alternativa que bajo seductivas palabras le ofrece el dueño de la casa en la que trabaja y que ella decididamente rechaza, aunque le ama, a través de toda la pieza (SALGADO, 1996, p. 27).

Com a cena do suicídio de Cocinerita, exterioriza-se o retrato da infelicidade de ser uma mulher em uma condição inferior no sistema patriarcal de Buenos Aires, em que um de seus únicos destinos é a cozinha, ressaltando que um sujeito feminino, livre e longe de sua família, não conseguia ser aceito por suas escolhas. O serviço doméstico é denunciado como um dos poucos destinos de trabalho às mulheres: Polixena e Cocinerita são escravizadas, cada uma em seu contexto, porém, manifestando que, ao longo da história, a mulher permaneceu sempre em uma condição subalterna. Pode-se inferir que o suicídio na peça se associa com a própria imagem de Storni, a qual também se matou por se enxergar em uma posição feminina infeliz e mal compreendida.

O epílogo de *Polixena y la Cocinerita*, menos extenso, continuou dando ênfase ao sentido trágico da vida, desta vez mostrando-se como teatro: Storni colocou em cena o dilema não mais dos personagens, e sim dos próprios dramaturgos, ela mesma e Eurípedes:

En el epílogo que sigue, se subraya la situación interdicta de la intelectual moderna. Storni escenifica a Eurípides y se coloca en escena ella misma, ficcionalizando así a ambos autores y deformándolos con la misma lente cóncava usada para delinear a sus personajes ficticios. Eurípidies no es ya el admirado dramaturgo griego, tan mitificado como sus personajes, sino un individuo maldiciente y envidioso. Su cómica desesperación al saber que una mujer ha parodiado su obra es análoga al desaliento expresado por los críticos que reseñaron el único estreno de la autora. Las palabras desdeñosas de Eurípides hacia Storni y su melodramático suicidio parecen anticipar la reacción que la dramaturga esperaba de sus próximos reseñadores. (SALGADO, 1996, p. 28).

Segundo Salgado, o fato de Eurípedes transforma-se em personagem no texto de Storni o põe na condição de deslocado de um cânone que consagra o dramaturgo original, sendo um sujeito comum. Igualmente ela mesma é posta em cena, mas como uma dramaturga famosa e que deixou Eurípedes furioso ao saber que *uma tal de Alfonsina Storni* estava recontando sua consagrada peça em uma perspectiva feminista. O epílogo, portanto, tem como ambiente o Inferno Plutoniano e, ao lado de Eurípedes, a sua mulher que dormia durante todo o tempo. O ano em que se passa a história é 1931. Deus Plutão escolheu uma espécie de Peixe Musical como responsável para contar a Eurípedes as novidades e acontecimentos dessa época, já que o dramaturgo grego não estava ciente do que se passava nessa década. O Peixe Musical lhe informou que uma mulher chamada Alfonsina Storni estreava uma farsa na chamada República Argentina, reescrevendo versos de Polixena e trazendo um novo significado à peça, criticando o seu ponto de vista patriarcal, como confirma a fala do Peixe:

EL PEZ: - Una mujer, esta noche, ha estrenado una farsa en Buenos Aires; tú eres la víctima. Tomó de tu tragedia Hécuba el magnífico episodio de la muerte de Polixena y lo puso en versos suyos. Y tiembla Eurípedes; la escena se pasa en una cocina. ¡Una indigna esclava moderna, una maloliente fregona de estos despreciables demagogos del siglo XX ha levantado con cacerolas, fuentones y plumeros, el túmulo de Aquiles, e intercalado en su relato algunas de tus célebres palabras, ante espectadores tranquilos, y entre olores de repollos y ajos! (STORNI, 2019, p. 64).

Diante dessa informação, Eurípedes acaba se lançando diante da boca do Peixe Musical, suicidando-se e encerrando a peça.

Saindo dos anos 1930, chega-se na obra *Soledad y el Incendiario*, de Guido, publicada no ano de 1982. A Argentina, nesse contexto dos anos 80, presenciou sua derrota na Guerra das Malvinas junto a um intento de regresso à democracia nacional. No campo das artes, levando em consideração os anos de censura pelo período militar, começou a surgir novidades nas artes visuais, na música, no teatro, oportunizando que Beatriz Guido conseguisse produzir uma literatura com caráter crítico e político. Sua obra se centrou na análise da realidade sócio-política nacional, na introspecção psicológica de personagens oprimidos e nos questionamentos das repressões sociais e de gênero, presente tanto nas classes mais altas quanto na pequena burguesia. Em *Soledad y el Incendiario*, Guido mostrou o mundo privado burguês como plano de fundo, e denunciou através dele questões sociais externas, sendo a principal delas a ausência da presença atuante da mulher na sociedade.

Soledad y el Incendiario foi o penúltimo livro e *Rojo sobre Rojo*, de 1987, foi o último publicado pela autora, que faleceu em 1988. O texto de *Soledad y el Incendiario* não é mencionado pela crítica e aparece em algumas de suas biografias, não em todas. Nas poucas ocorrências é classificado como “fotonovela”. Entretanto, neste trabalho, será tratada como peça teatral, pelos seguintes motivos: defende-se que o texto seguiu uma estrutura de dramaturgia porque, no início, há a apresentação de personagens como geralmente aparecem em peças teatrais. A resolução de conflitos e ações desenvolvem-se através de diálogos, incluindo algumas orientações externas ao longo do escrito. Não se descarta totalmente o seu perfil de fotonovela, porém será vista aqui pelo viés teatral, acreditando que esses dois gêneros possuem características em comum. Pode-se dizer, com base nessas informações, que Guido escreveu em uma perspectiva vanguardista e, por que não, incluindo dois gêneros em uma mesma obra, algo totalmente inovador. Essa é a primeira característica que evidencia o fato de que *Soledad y el Incendiario* é uma obra capaz de contemplar o universo latino-americano através da *representatividade* de Angel Rama. Como visto no segundo capítulo, em entrevista, a maior preocupação de Guido foi com a América Latina, e sua intenção em produzir uma

literatura de conotação política. A possibilidade de situá-la na vanguarda está no fato de tratar-se de um texto inserido em meio a outro: há relatos de Soledad, uma personagem de classe média que escreveu uma ficção chamada *Simplemente Dormida*, a qual está incluída integralmente dentro da história. Considera-se *Simplemente Dormida* o texto teatral de fato, embora a análise aqui proposta volta-se para texto completo. Não há registros de uma adaptação de *Soledad y el Incendiario* para o cinema, visto que muitas obras da autora tiveram uma versão cinematográfica.

O livro *Soledad y el Incendiario* foi publicado pela *Editorial Abril*, editora fundada em oposição ao regime peronista e voltada ao público feminino³². Conforme Eugenia Scarzanella (2009), *Editorial Abril* foi criada por imigrantes italianos ao final dos anos 1930, em função da interrupção da importação de revistas oriundas da Europa. Além de dirigir-se ao público feminino, a editora “constituyó un nuevo sector de trabajo para las mujeres contratadas como dibujantes, guionistas, diagramadoras, periodistas, fotógrafas, modelos y empleadas en la administración y publicidad.” (SCARZANELLA, 2009, p. 2). Em outras palavras, com mulheres exercendo funções laborais dentro da editora. Elas eram sobretudo imigrantes italianas, jovens e pertencentes à classe média. As fotonovelas, gênero textual que parte da crítica classificou a obra *Soledad y el Incendiario*, começaram a ser publicadas pela *Abril* a partir dos anos 50: “la fotonovela trajo a la Argentina un producto cultural típicamente italiano y al mismo tiempo internacional” (SCARZANELLA, 2009, p. 3). Mesmo sendo rotulado como fotonovela, o texto de Guido pode ser adaptado e encenado nos palcos, considerando o formato ao apresentar os personagens, diálogo e temática ao início, como já ressaltado anteriormente.

A história de *Soledad y el Incendiario* associa-se a concepção de *modernidade tardia*, porque, conforme Pizarro, o conceito de *modernidade tardia* surgiu a partir da década de 60, com os processos ditatoriais na América Latina. Nesse panorama, intensificando-se nos anos de 1970, há uma abertura à pluralidade, principalmente cultural, incluindo as reivindicações feministas:

Creio que as transformações em nossas concepções historiográficas têm a ver com o período histórico que se inicia nos anos 1970 com a abertura à pluralidade. No âmbito histórico-político, estas transformações abrangem a descolonização, o auge das lutas

³² Não foram encontrados estudos ou análises sobre este texto de Guido em específico; contudo, este parágrafo discutirá um pouco dos ideais defendidos pela editora em que foi publicada e edição que encontrei do livro para estudar nesta dissertação, através de um artigo. Neste trabalho não consta uma menção direta ao trabalho de Guido, tampouco seu nome é mencionado; todavia, conseguiu-se aproveitar alguns pontos em comum com outras obras que a editora publicou em comparação ao seu livro. No livro físico, não há indício de ter existido uma outra edição, e não encontrei essa informação ao longo da pesquisa. Nesta edição que se usa para escrever este trabalho, está escrito que houve uma tiragem de 76.700 exemplares desta edição de *Editorial Abril*.

de massas na América Latina, os feminismos, as reivindicações afro-americanas. Do ponto de vista cultural, o processo de afirmação identitária no continente faz emergir um impulso criativo de fortes proporções em diversas ordens. Estas situações originam uma reflexão profunda tanto nas ciências sociais quanto na teoria da cultura em relação à América Latina (PIZARRO, 2006, p. 25).

Soledad y el Incendiario é uma história que se passa no ano de 1978, período de ditadura argentina. O texto começa com o relato de Marco, personagem que tece um comentário sobre o cinema e também uma crítica ao *Monumento a la Patria*, conhecido também *Monumento a la Bandera*:

Me gustaría rescatar del olvido a aquellos que no participaron jamás en un programa de televisión. Recapacitemos: el cine es un mal inevitable, sujeto a una censura férrea de hombres probos y honestos, que solo desean el bien de la humanidad y su progreso. Aunque desgraciadamente, en esta ciudad del anticristo, liberales y demócratas, como ese Lisandro de la Torre, y también ese otro loco que nos hizo el Monumento a la Patria y nos quitó la vista del río Paraná. ¡Ay!, ahora intentan desalojarnos para que luzca mejor. Vaya, vaya ciudad portuaria, sin piedad para el marinero, que lo obliga a fornicar en casas de tolerancia clandestinas a lo largo de la avenida costanera (GUIDO, 1982, p. 5-6).

Marco tinha uma boa posição econômica e social, morando com sua mãe em uma casa “de una planta cuyos balcones abren a la calle Córdoba y Pasaje Angel Guido (hasta que nos desalojen). Situación privilegiada. ¿No es cierto? Desde todas las puertas y todos los ángulos” (GUIDO, 1982, p. 6). Após tecer sua crítica ao Monumento, Marco conta que desde os oito anos vivia com Soledad, a afilhada, que ninguém sabia sua origem ou quem foram os seus pais pois, desde pequena estava aos cuidados de Marco e de sua mãe. Na sequência, apresenta “Demián”, a casa noturna que fora inaugurada em frente à sua, o que era para ele o *abismo de pecado*:

Duermo poco de noche, es decir, desde que abrieron “Demián”: me desvela la música y me levanto a observar, tal vez a espiar, hasta donde llega la degradación y la ignomia, repito, de los hombres: me equivoco, de las mujeres, causantes primeras del más terrible de los pecados: la tentación. Mercaderes del pecado. Allí llegan, de todas partes del mundo, hombres bellos, marineros fornidos, como los canta Darío, a vaciar sus sangres en esos pozos de inmundicia, aunque algunos cuerpos se digan hermosos (GUIDO, 1982, p. 11-12).

Vê-se que Marco é mais um representante do pensamento conservador inserido num sistema patriarcal, por ver tanto a casa noturna quanto a figura feminina como principais pecadores. Nota-se o sentimento de ódio que Marco tinha pelo lugar e pelo que ali acontecia.

Soledad tinha o costume de criar fotonovelas: “Se pasaba el día ilustrando en un block *Canson*, igual que en esas revistas con figuras para despertar los bajos instintos, *Amor* o *Claro de Luna*”. (GUIDO, 1982, p. 12-13). Em uma noite, enquanto ela escrevia, sua madrinha lhe

pediu Coca-Cola. Marco, vendo que *Demián* era o local mais próximo e reconhecendo que não era um lugar apropriado para crianças, foi buscar o refrigerante. Nessa noite, uma das dançarinas do bar tentou seduzi-lo, o que fez com que ele fosse até lá em outras noites, não por causa da moça, mas para projetar o incêndio do bordel, que concretizou algumas semanas depois:

Me temblaban las rodillas, pero sin perder la calma recogí las Coca-Colas que me ofrecían, me di vuelta lentamente y llamé a Dalia, la entregadora. Le acaricié piadosamente la espalda y repetí:

- Te voy a hacer sentir como en el infierno, señorita. Te esperaré a la salida. Quiero conocer tu casa.

La besé largamente, y eso la desconcentró. No la dudo. (GUIDO, 1982, p. 17).

A narração de Marco pode parecer um pouco contraditória, já que ele dizia detestar a casa noturna, mas, ao envolver-se com uma das mulheres que trabalhavam lá, passou a frequentar o local mais vezes. Antes, ele julgava a cidade e a sociedade como pecadoras, mas sem reconhecer, ou sem assumir que ele também pertencia a esse meio. Passados alguns meses, é relatado o incêndio em *Demián* e a morte de muitas pessoas, e a passagem descrita deixa evidente que o ocorrido fora causado por Marco:

Al pasar, abrí la puerta, sin antes bajar al pestillo de seguridad y tampoco sin dejar el encendedor de gas de mi abuela encendido junto a las botellas transparentes, supuestamente vacías de Coca-Cola. Lo que sucedió después lo saben por los diarios y los vecinos, por los gritos y aullidos de los condenados. Murieron todos achicarrados. Se da mucho en hablar. Desde mi atalaya, Soledad, mi madre y yo presenciamos el incendio del Demián (GUIDO, 1982, p. 16-17)

Depois de um tempo, Soledad abandonou a casa, deixando uma carta informando que havia deixado à madrinha o texto de *Simplemente Dormida*. Logo após, na narrativa, o relato em primeira pessoa passou a ser dela, de Soledad. Em sua história pessoal, paralela à peça, revelou suas origens, desconhecidas para Marco, dizendo que fora criada com outros oito irmãos, de origem humilde, e era a única entre eles que sabia ler. Tinha uma mãe, e lembrava viver em uma casa rodeada de homens casados, e suspeitava que seus irmãos eram de pais diferentes. Foi para a casa de Marco e sua madrinha com a promessa de estudar, porém, acabou realizando os serviços domésticos, como limpar e cozinhar.

A terceira parte do enredo é a criação literária de Soledad, a peça e fotonovela *Simplemente Dormida*. Os personagens apresentados são: o professor Jarquet, sua esposa Janina, Gonzalo (o irmão de Jarquet), Miguel (um amigo de Gonzalo) e Constanza, que era a esposa de um reitor, além de outros personagens que Guido não deu nomes.

Conta a história do casal formado por Jarquet, professor que tinha casos amorosos com suas alunas e que se recusava a ter relações sexuais com sua esposa para preservar sua pureza. Janina, representa uma mulher alheia à sua realidade e totalmente presa em seu lar e dependente do marido. No fundo, uma mulher psicologicamente oprimida.

A primeira cena começou com o casal conversando em casa. Dessa conversa, pode-se inferir que: Janina considerava-se extremamente feliz, pois o professor lhe transmitia uma sensação de que o casamento era perfeito. Em seguida, são interrompidos pela chegada de uma aluna que, ao ser questionada se está nervosa, responde:

ALUMNA: - ¿Nerviosa yo? No, profesor, más tranquila que nunca. Gracias a usted. (A Janina). ¿Sabe usted quién es su esposo? No debería existir. Nos hipnotiza, nos quita la respiración... Yo ya no me pertenezco. Soy de él... (llora) (GUIDO, 1982, p. 28).

Na sequência, a aluna revela o que sabe de Janina. Esta diz que não se importa com os comentários que faziam dela porque, para ela, o importante era ser dele, do marido, pelo qual era completamente apaixonada e nutria um grande orgulho:

ALUMNA – Lo sabemos todas (Ríe histérica). ¡La solitaria esposa del profesor Jarquet! ¡La que no sabe de nada: ni de celos, ni de amor, ni de odios!
JARQUET – Le ruego que se retire, inmediatamente. Usted está histérica, usted es una atrevida...
JANINA – Déjala, Pablo. ¡Si todo lo que me ha dicho es maravilloso! No me importa que me sientan a través de estas paredes. Lo que los demás creen que es mi desgracia es mi dicha. Es mi ser. ¿A qué más puedo aspirar en la tierra que a ser tuya? ¡Tuya! Así, dejando de existir
(GUIDO, 1982, p. 29-30).

Para as alunas, Janina era uma mulher solitária, que viva em um mundo alheio ao real; o único que lhe importava era ser esposa do professor. Como será compreendido posteriormente, obviamente esse comportamento de Janina funcionou como um meio para Guido contestar a eficácia da representatividade feminina e o fato de não ter atingido todas as parcelas de mulheres.

Em breve entrou em cena Gonzalo, o irmão de Jarquet. Através das falas, pode-se compreender mais um pouco das características de Janina: não tinha o interesse em sair, viajar, conhecer o mundo, queria apenas ficar em seu casamento e ambiente privado, fechada, alimentando uma falsa ilusão de que seu matrimônio era perfeito. Na conversa entre Jarquet e Gonzalo, em que este avisava ao irmão que a traição era algo muito injusto com Janina, se confirma que Jarquet tem amantes:

GONZALO: - [...] Además, ella es muy joven. Más adelante no te lo perdonará nunca. Las mujeres son distintas. La vejez es cruel. ¿Y se luego, te arrepientes? No me he explicado nunca el dualismo de tus dos vidas. No podré entender nunca por qué tienes una amante. Sí, no me lo digas. Aquí, en tu casa, Janina: sueño y fantasía. Afuera...
JARQUET – Ya lo sé. No me hieras más. No me recuerdes la carga que debo arrastar. La de mi cuerpo. No sabes lo que sufro. ¡Eso de saberme sujeto a mis apetitos! Y luego, Janina. Claro que no le miento jamás. Hablamos de ello. A Janina no le importa. No puede importarle una aventura mía. Lo nuestro es perfecto, perfecto
(GUIDO, 1982, p. 38).

Segundo o que ele responde ao irmão, a esposa sabe das traições e não se importa com isso. Algumas cenas depois, apareceu a personagem Constanza, que tinha interesse em ver e conversar pessoalmente com Janina, pois esta era muito conhecida por nunca sair de casa. No entanto, Janina não estava disposta a conhecer Constanza, revelando que não sabia falar com mulheres e que, inclusive, não tinha amigas e não se importava com isso. Apesar da resistência, Constanza, em uma das saídas de Jarquet, finalmente conseguiu visitá-la. As demais mulheres de seu tempo buscavam visibilidade, reconhecimento e criticavam a postura conservadora masculina. Todavia, Janina recusava-se a viver dessa forma. Na conversa, Constanza insiste:

CONSTANZA: - De usted, hija mía. No podemos dejarla más tiempo en este encierro. Usted es joven, su esposo también. Deberían alegrar con su presencia la tristeza de este pueblo. Deberá formar parte de la comisión de las madres solteras. ¡Imagínese! ¡Las pobres desdichadas! Y, a propósito, ustedes los muy pícaros, ¿cómo es que no tienen hijos?
[...]
CONSTANZA: - No lo llame usted. Estamos mejor así, entre nosotras. Los hombres siempre arruinan estas reuniones tan agradables. Nada hay mejor que reunirse con amigas.
[...]
CONSTANZA: - Si quiere un consejo, querida: usted hace una vida muy encerrada. ¿Por qué no sale y se distrae? Muchas veces los libros desvían a la mujer de su verdadera misión. Además, su esposo...
(GUIDO, 1982, p. 49-50).

Nas três falas de Constanza, no momento em que apareceu na peça e estava tentando convencer Janina a participar da Comissão de Mães Solteiras, nota-se que há um outro perfil de sujeito feminino na história: defende a sua liberdade ao participar desse grupo, assim como aconselhava Janina a sair e se distrair. Janina não tinha afinidade ou proximidade com nenhuma mulher, dizia que não sabia como comunicar-se. A personagem transparece o outro lado do questionamento feminino no século XX: uma crítica em que a contemplação de que esse universo feminino não estava em meio à realidade de todas as mulheres, significando que muitas ficavam submissas a um matrimônio e ao ambiente privado. Isso acabou refletindo no fato de que o discurso feminista, mesmo que existisse, não estava ao alcance e conhecimento de todo o seu público.

Ao final da conversa, Janina assustou-se com tantas informações e desmaiou. Imediatamente chegou Miguel, um dos amigos de Gonzalo, o qual, conforme declaração, era apaixonado por Janina. Em conversa com Janina, Gonzalo diz que ela precisava viajar, conhecer o mundo e ver como se comportavam e viviam os demais seres humanos, porém ela expressava um total desinteresse nisso, dizendo que era extremamente feliz em seu casamento e na vida. Após certo momento, Miguel e Janina ficaram sozinhos, e ele declarou-se a ela, dizendo que a amava. Ao fim, os dois se beijaram e Janina, mudando completamente sua postura, fugiu com ele. Jarquet, ao saber da notícia, ficou arrasado com a perda repentina de sua esposa, já que não esperava dela esse tipo de atitude. Após experiência de viagem, Janina retorna à casa, admitindo a importância do afastamento:

JARQUET: (*Com desesperación*). – ¿Por qué no te has quedado? Si te has ido, es que no eras feliz... Yo podría haberte llevado...

JANINA: - No sabía lo que era ser feliz. Si me hubiera quedado estaría muerta. ¡He corrido tanto! Nadie podría alcanzarme. Allí encontré también a la esposa del Rector. Ella estaba también allí. (*A la muñeca*): ¿No es cierto, Janina? Allí estaba también Miguel. Miguel me llevó alto, muy alto, al borde mismo de los acantilados. (*Pensativa*). No viajaré más, nunca más... Ya recorrí el mundo y me lastimaron sus orillas filosas de un solo golpe.

JARQUET: - Escúchame, ¿No querrás viajar más, ni siquiera conmigo? ¿Me entiendes? ¿No querías hacer conmigo ese recorrido? (*Llorando*). ¿Me entiendes? No me reprochas no haberte llevado. ¿Me entiendes, me entiendes, Janina?

JANINA: - Te entiendo, Pablo, ¡Si supieras cómo te entiendo! ¡He corrido, he corrido toda la noche para llegar a tu lado! Como a tí, Pablo querido, no no puede llegarme nunca la sangre de las manos hasta el alma. Ahora te comprendo. Antes no te comprendí nunca. Cuando me dijiste de tu vida, fuera de esta casa, no me interesó porque no lo sabía. Ahora lo sé. Ahora sé a que estamos condenados: a que esta capa que nos encierra nada tenga que ver con los que amamos. [...]

(GUIDO, 1982, p. 86-87).

Embora ela tenha aparentemente voltado a viver a sua vida de sempre, o regresso fora uma escolha de Janina, já que ela poderia ter optado em não retornar. Esse episódio envolvendo a fuga e retorno de Janina possibilita inferir que Guido visa alertar sobre o direito de ir e vir também para as mulheres, ou seja, elas também podem ter outras experiências além do casamento.

Entretanto, como já ocorrera anteriormente Janina volta a desmaiar, ficando em aberto se se tratava de um de seus desmaios ou de sua morte:

JANINA: - ¡Gonzalo! ¡Mi querido Gonzalo! (Se le arroja al cuello). ¿Cuándo has llegado? ¿Por qué no viniste a buscarme al refugio? Miguel y yo te esperábamos. (*Gonzalo la mira con assombro. Janina se desmaya en sus brazos*).

GONZALO: - Se ha desmayado...

JARQUET: - ¡No! ¡Déjamela! Está simplemente dormida...

(Jarquet con Janina en los brazos se aleja por un camino de cipreses).

(GUIDO, 1982, p. 88-89)

Desta forma, encerra-se a história de *Simplemente Dormida*, em um final bastante ambíguo, porque não evidencia qual foi a real sensação de Janina em relação à experiência de fugir de casa e depois retornar a ela mostrando-se compreensiva com o marido. No entanto, ao jogar-se nos braços de Gonzalo e desmaiar, sugere desespero.

Dentro da história de *Simplemente Dormida* há depoimentos da própria Soledad no tempo em que vivia na casa com Marco e a madrinha. Soledad contou os seus motivos por ter saído da casa da madrinha. Uma das razões é que Marco ficava *cuidando* – próprios termos da personagem - de Soledad, a observava enquanto dormia e tinha um comportamento que ela não gostava, o que se acentuou quando a boate *Demián* fora inaugurada. Também foi mencionado em diversas partes o personagem Martín, um sorveteiro, que era o seu único amigo, e com quem Soledad foi viver quando abandonou a casa de sua madrinha.

Por isso, se vê que *Soledad y el Incendiario* é um livro que abordou, por meio das personagens Janina e Soledad, a autonomia da mulher em suas próprias escolhas, independente da vida que tenha ou do ambiente que a rodeia – elitista, no caso de Janina, classe média para Soledad. As duas personagens, por conta própria, saíram do ambiente onde estavam: Janina preferiu regressar enquanto Soledad não voltou mais. Tal decisão se deve, talvez, pelo fato de que cada uma delas tinha sua própria personalidade.

Considerando as histórias de *Polixena y la Cocinerita* e *Soledad y el Incendiario* (mais especificamente *Simplemente Dormida*) compreende-se que os dois textos retrataram ambientes privados e aparentemente com pouca relação com o contexto externo, como a cozinha de Cocinerita e a casa de Janina; por outro lado, há um retrato bastante nítido da sociedade argentina do século XX, focando na forma como a mulher era vista. Cocinerita, uma mulher corajosa, mas que tinha poucas oportunidades e vivia sob os maus tratos do patrão; Janina, uma esposa submissa às enganações do marido e alheia à sua realidade. As autoras Storni e Guido conseguiram contemplar uma consciência latino-americana em suas peças, principalmente pela importância que deram à figura da mulher, alinhadas ao seu tempo e validando sua aparição na literatura como protagonistas. As duas escritoras relataram a posição feminina em forma de denúncia, expressando nitidamente como eram tratadas e julgadas socialmente. Esse perfil marcou tanto a literatura do século XX no continente quanto evidenciou um discurso feminista que deveria estar cada vez mais presente no cotidiano. Nas seções que seguem, partindo dos

resumos apresentados dos textos de Guido e Storni, será realizada uma análise dessas obras à luz do referencial teórico explicitado nos capítulos anteriores.

4.2 O teatro de Storni e Guido em seu contexto histórico: marcas da história e modernidade no texto literário

Nesta parte, buscaram-se as marcas históricas presentes em *Polixena y la Cocinerita y Soledad y el Incendiario*. A constituição do universo feminino será analisada em sua inserção na história da América Latina no século XX, na perspectiva de modernidade.

No primeiro capítulo, realizou-se uma contextualização histórica da Argentina, principalmente em torno dos anos 1930 a 1960 no país. Mesmo que os acontecimentos da peça *Soledad y el Incendiario*, publicada em 1982, se passem na década de 70, optou-se pelos marcos históricos até os anos 60 do século XX, porque corresponde ao período de intensa produção literária de Storni e Guido. Isso também se justifica pelo entendimento de *modernidade tardia*, de Pizarro, que se estende pós anos 60.

Começa-se examinando pontos da peça de teatro de Storni, *Polixena y la Cocinerita* em consonância com os momentos históricos que aconteciam. Confessa-se que é relativamente difícil, aparentemente, pensar sobre como uma peça retratada totalmente em um ambiente privado – uma cozinha – é capaz de expor questões históricas. No entanto, antes de entrar em pontos específicos da personagem Cocinerita, opto em iniciar pelo epílogo, o final do texto, que faz referência a Buenos Aires como cidade: Eurípedes aparece como um personagem, ambientado no ano de 1931: “Pero sabed, sabed que hemos tocado na nueva era y estamos en el año 1931”, (STORNI, 1931, p. 28), deslocando, assim, uma figura da antiguidade ao contexto do século XX. Essa localização de Eurípedes para a Argentina revela-se também na fala do Peixe Musical:

EL PEZ: - ¿Conoces la Argentina?

EURIPEDES: - ¡Oh, nombre, oh, nombre sonoro! ¿Se llama así alguna mujer cantada por Horacio o Virgilio?

EL PEZ: – No te nombro a una mujer, Eurípedes, sino a una democracia sudeña y republicana que debe su nombre al noble argento.

EURIPEDES: - ¿República has dicho?

EL PEZ: - Sí, República Argentina...

(STORNI, 2019, p. 63).

Observa-se que Eurípedes não tinha conhecimento do ano em que estava e nunca havia ouvido falar da Argentina, tanto que, a princípio, pensava que se tratava de uma mulher. O diálogo segue de modo interessante, visto que Storni localiza Buenos Aires em termos geográfico e populacional, no diálogo entre Eurípedes e o Peixe Musical:

EURIPEDES: - Espera, espera... sí, sí, ya recuerdo... Estrabón nos da diariamente lecciones de geografía... Aguardamos en estos días grandes novedades... Sí, sí; es esto: República Argentina, país lejano que descansa sus pies en el Polo Sur mientras los ilustres cabellos se le chamuscan, ligeiramente en el horno ecuatorial; sí, ya ves, ya recuerdo...

EL PEZ: - Eso, exactamente. Veo que sabes más de lo que yo suponía. Sabrás, pues, también, lo que es Agathaura, o sea, la ciudad que tiene por nombre vulgar Buenos Aires.

EURIPEDES: - Oh, sí; gran ciudad: 2.000.000 de habitantes; algunos griegos por el Paseo de Julio; autos de alquiler muy buenos; hermosas vírgenes; espera... espera... su fundador... ¡un hibernico! Reside en el paraíso de Jehová. Como hemos comunizado las carreteras de las varias pensiones mortuorias, suele venirse hasta aquí en un aparato de motor rigurosamente hispano (STORNI, 2019, p. 63).

Conforme o diálogo, Storni mostrou o processo de urbanização de Buenos Aires e o aumento populacional após 1900, em sintonia com o exposto pelos historiadores. O crescimento da metrópole se deu pela imigração, como lembra Eurípedes, ao dizer que havia gregos no Paseo de Julio³³, ponto turístico importante da cidade de Buenos Aires até em torno dos anos 1920. Essa passagem reafirma a presença estrangeira na cidade ao mesmo tempo que revela como a capital mudou geograficamente no decorrer dos anos. Ela retrata ainda a origem e a fundação de Buenos Aires por dois colonizadores espanhóis³⁴.

Além de situar histórica e geograficamente a Argentina, outra marca nesta e também em outras obras de Storni é a presença feminina, neste caso, a figura de Cocinerita como espelho da mulher daquela época. Segundo Lola G. Luna (2005), entende-se que, no século XX, na América Latina, através do discurso modernizante nasceu discurso feminista. Conforme Luna:

El discurso feminista, como el discurso socialista, surge del discurso de la modernidad. Las categorías de ciudadanía, igualdad y libertad dan significado a la situación de exclusión de las mujeres, que no tenían derechos. Su construcción hasta ahora ha pasado por dos momentos: el movimiento sufragista constituido en el discurso liberal de la modernidad en el que grupos de mujeres se constituyen como sujeto colectivo de derechos políticos y sociales, de los que estaban excluidas por el hecho de *ser mujeres* (LUNA, 2005, p. 3).

³³ *Paseo de Julio* foi uma criação de uma avenida no governo de Juan Manuel de Rosas como forma de evitar o escoamento de água nas águas, por ser esta região localizada em frente ao Río de la Plata. Em 1919 uma ordem do governo de Hipólito Yrigoyen fez com que esse ponto passasse a se chamar Avenida Leandro N. Alem. Disponível em: <<http://www.revisionistas.com.ar/?p=8092>> Acesso em 28 set 2020.

³⁴ A cidade de Buenos Aires foi fundada duas vezes, e por dois colonizadores espanhóis. A sua primeira fundação registra-se em 1536 por Pedro de Mendonza, e a segunda em 1580, por Juan de Garay. Disponível em: <<https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/article/historia-de-buenos-aires>> Acesso em 28 set 2020.

Para a estudiosa, falar sobre a aparição de um discurso que tenha como temática a mulher é fazer com que esta pertença ao universo de modernidade, pensando no cenário de América Latina. Relacionando com os conceitos de *modernidade tardia* e *representatividade*, justifica-se que essa manifestação surgiu em diálogo com momentos históricos que também propiciaram um cenário moderno: imigração, mudanças políticas e sociais. Embora esta dissertação não trate com profundidade o feminismo, compreende-se que é graças ao discurso e movimentos feministas que a simbologia da mulher na sociedade latino-americana passou a ser discutida com maior profundidade. Considerando que a Argentina foi o país de maior presença estrangeira entre as décadas de 1920 a 1930, assim como Buenos Aires possui um caráter urbano desde muito cedo, é possível concluir que o discurso feminista passava a ser pensado de modo crítico nesse período.

O que Storni mostrou através de Cocinerita é que esse discurso, apesar de existir, ainda era muito escasso, já que nos anos 1920 o questionamento sobre a representação da mulher estava no início. Tal afirmativa pode ser comprovada ao observar que Cocinerita teve como seu destino a cozinha, um espaço feminino por excelência, fazendo parte de num sistema conservador, mostrando a necessidade de ampliar e reconhecer os direitos de igualdade da mulher. Por conseguinte, pensa-se que a personagem Cocinerita é a visão da mulher em sua época diante das convenções vigentes. O fato de Storni comparar Cocinerita com Polixena, uma personagem de 424 a.C, incluída nos anos 30 do século XX, é um modo da escritora realçar que o sistema patriarcal existia desde a antiguidade. Mesmo com as gerações que passavam, o tratamento com as mulheres e a visão subjulgada sobre elas era praticamente semelhante, melhor dizendo, que pouco havia mudado e evoluído.

A história da peça traduziu o drama interno, o sofrimento da própria personagem. Há uma tripla representação nesse sentido: ela é uma jovem burguesa, uma cozinheira e, ao mesmo tempo, reinterpreta o papel de Polixena. Polixena e Cocinerita preferiram a morte ao invés de viver como escrava em um sistema conservador. A Mucama, outra empregada que aparece na peça, também é uma jovem que acabou sendo destinada a trabalhar em uma cozinha, refletindo, novamente, nas poucas oportunidades de trabalho da época, ressaltando que o discurso feminista ainda não era consenso ao direito de livre arbítrio às mulheres na época. Na fala seguinte vê-se que a Mucama pode ser tão corajosa quanto Cocinerita, ao defender que a mulher era livre para realizar suas próprias escolhas, quando incentiva a colega a sair daquela casa e livrar-se dos maus tratos do Jovem:

MUCAMA: - ¡Vamos, muchacha, vamos! ¡Coraje! No hagas caso de un hombre despechado...Escápate de esta miseria... Toma ahora mismo tus maletas y mándate a mudar... Vamos, no hagas caso de esto... ¡Arriba el ánimo! ¿No eras tú la que hablaba de las mujeres valientes? ¡Este es el momento de serlo! ¡Vamos, coraje, coraje! ¡Ea, ea!... (Le golpea un hombro, pues la cocinerita ha doblado la cabeza sobre una mesa). ¡Polixena, Polixena!... ¡Arriba!
(STORNI, 2019, p. 51).

Finalizando a análise, capta-se traços da história na peça de Storni que contemplam a geração na qual vivenciou, tanto por informações de Buenos Aires e o que se pode entender com elas (urbanização, imigração, fundação, origens, por meio da fala de Eurípedes com o Peixe Musical) quanto ao olhar estereotipado sobre a mulher. Considerando o artigo de Lola G. Luna, que discurso modernizante dá voz ao feminista, e que ambos estão inseridos na história da América Latina do século XX, conclui-se que a indicação da figura feminina em Storni é uma função histórica e que quer oportunizar tal forma de enxergar e compreender como a mulher era vista em sua época, de forma alinhada em seu tempo e validando sua própria escritura na esfera da História Literária.

Em *Soledad y el Incendiario*, relembra-se que, primeiramente, a história não se passa em Buenos Aires, mas na província de Rosario, Argentina. Todavia, há passagens no texto com traços históricos e, como visto em *Polixena y la Cocinerita*, a própria representação da mulher se conforma como característica de seu tempo.

Ao início do texto de Guido, o personagem Marco, em seu relato, menciona o *Monumento a la Bandera* (que ele chama de *Monumento a la Patria*). Pela localização, sabe-se que se trata do mesmo ponto turístico, de forma crítica, em que a construção dele fez com que tirasse a vista de sua casa do Rio Paraná. O *Monumento a la Bandera* teve como um dos seus criadores Angel Guido, pai de Beatriz Guido. A outra referência histórica indicada por Marco é quando ele diz que Rosario era “[...] la segunda ciudad de la República, y también el segundo puerto de cereales del mundo”, (GUIDO, 1982, p. 6), fazendo uma referência ao nível de importância e população da cidade e à sua economia. Quanto à política, por ser o ano de 1978, vivia-se no contexto da ditadura argentina, e o presidente na época era Jorge Rafael Videla. Há poucas menções quanto ao período ditatorial na história. Ainda em relação a Marco, revela-se uma forte religiosidade e caráter conservador, postura que justifica o incêndio na casa noturna *Demián*, como ele mesmo relatou:

Nunca debió preguntarme o pronunciar ese nombre: oprobio, infamia. “Demián”, abismo de pecado, de este burdel, que instalaron o abrieron frente a nuestra casa, a los fondos en la bajada a Santa Fe y nada menos que frente al Altar de la Patria. Disimulado por vidreiras oscuras sin letrero luminoso, sólo escrito en el vidrio con

letras góticas “Demián Copas y Tragos”, porque nunca me atreví a leer tanta impudicia o tanto atrevimiento, ignomia, desaverguenza (GUIDO, 1982, p. 9).

O pecado é um tema muito citado por Marco: a casa noturna, a cidade e as mulheres, todas pecadoras. Contudo, ele e a madrinha comiam demais, e ele não considerava a gula um pecado, visto que em sua opinião comer demais não gerava nenhum impacto e diferença, fazendo questão de continuar se alimentando exageradamente. Além disso, nutria um desejo por Soledad, dizendo que “con el tiempo, a medida que crecía, delicia de mis placeres imaginarios”, (GUIDO, 1982, p. 8), o que mais tarde foi comprovado pela própria personagem, quando dizia que Marco a observava enquanto dormia. Da mesma forma, como discutido na seção anterior, chegou a relacionar-se com uma das mulheres do *Demián*. Com isso, confirmase que sua religiosidade e seu conservadorismo serviam ou eram adequados segundo sua necessidade.

Algumas marcas industriais famosas são mencionadas na peça, como a Coca-Cola, produto que Marco comprava quase todas as noites em *Demián* enquanto planejava o incêndio. Essa bebida chegou à Argentina na década de 40 do século XX, isto é, um marco da modernidade por significar a relação do país com produtos de consumo estrangeiros. O mesmo aconteceu para outras marcas mencionadas, como o Guaraná e a Fanta, que Soledad usava para que Marco dormisse profundamente todas as noites e não a observasse mais:

Decidí emborracharlo todas las noches, pero me costaba: él solo bebía cantidades de naranja Fanta y también una bebida de piña muy dulce brasileña, que se llamaba Guaraná. Inventé colocarle alcohol común, muy poco: era suficiente para producir el fermento. Así, Marco dormía toda la noche; yo también, sin miedo de ser espiada (GUIDO, 1982, p. 44).

A aparição em massa das revistas e jornais é um símbolo da modernidade a partir dos anos 1920 na Argentina, que se difundiu por ser a literatura consumida por boa parte da classe média, como explicado no primeiro capítulo do trabalho. Soledad, por ser uma jovem dessa classe social, aprendeu a ler com jornais, confirmando a relação entre o veículo de comunicação ou imprensa e a literatura, ou ainda, a leitura de literatura.

Até o momento, as referências históricas realizadas foram com base do que está por *fora* do texto *Simplemente Dormida*, a partir dos relatos que são apresentados por Marco e Soledad. Seguindo a contextualização da representação feminina como marca histórica do século XX na América Latina, para Luna (2005), dos anos 70 em diante, a forma de ver e questionar sobre a presença ou atuação da mulher na sociedade latino-americana configura-se de modo distinto da daquela exposta na época de Storni:

En el segundo momento (años 70 en adelante): se construye propiamente el feminismo como discurso con las categorías: patriarcado, diferencia sexual, género /violencia de género, derechos reproductivos y sexuales, androcentrismo, sexismo y triple reproducción, y en constante construcción de otras; y a éstas se añaden las categorías compartidas con el discurso socialista: clase, opresión, dominación y explotación. Y así mismo perviven las categorías liberales de igualdad, libertad y fraternidad, esta última entendida por el feminismo como sororidad (LUNA, 2005, p. 3).

Para Luna, a aparição do movimento feminista propriamente dito, num cenário de América Latina, constituiu-se após os anos 1970, e a história de Guido se passou oito anos depois, ou seja, em um tempo em que essa ideologia já estava bastante vigente na sociedade. Mesmo que a peça seja datada do ano de 1982 e contextualize os anos de 1970, acredita-se que Guido pôs em evidência uma personagem que representou a visão do sujeito feminino na época do peronismo em modo de denúncia:

La mujer también estuvo contemplada por estas medidas como integrante de la familia, nucleo central del orden social, célula primaria que debía ser protegida por el Estado en función de la preservación de la estabilidad. Aunque la mujer durante estos años experimentó la conquista de nuevos espacios con su inserción en la esfera política por medio de la obtención del voto femenino, para el peronismo continuó siendo, desde su iconografía, el pilar de la familia y el garante de *los valores morales, cívicos y culturales* (LEONARDI, 2011, p. 217-218).

Conforme Leonardi, a mulher no período peronista, mesmo tendo conquistado o direito ao voto – graças a Eva Perón, uma mulher – o pensamento do governo ainda a via como frágil, dona de casa e como o pilar da constituição familiar. Em *Simplemente Dormida*, nota-se que Janina contempla estas características de mulher estereotipada ideologicamente no regime peronista. A personagem vive em um sistema conservador, totalmente alheia ao discurso feminista, vista como uma figura angelical e idealizada pelo marido, este não a respeitava, já que a traía com suas alunas. Contudo, da mesma forma que Storni, Guido expôs sua crítica através de Janina, mostrando que nem todas as mulheres da época tinham consciência e conhecimento do discurso feminista. Elas viviam em suas casas, para seus maridos, acreditando ser este o melhor e único lugar.

A última marca histórica no texto de Guido é de extrema importância: o momento em que Constanza conheceu Janina como objetivo de convidá-la a atuar na comissão de Mães Solteiras. Este acontecimento sinaliza para duas vertentes: a difusão de movimentos sociais de perspectiva feminina na América Latina no século XX e também o movimento das Mães da Praça de Maio, que teve início na Argentina em 1977, no âmbito da ditadura militar, considerando que o enredo da obra se passa em 1978. Da mesma forma em que examino nesta

dissertação, a pesquisadora Luna interpretou os movimentos sociais desde um ponto de vista histórico. Considera-se que as manifestações de caráter feminista configuram igualmente o discurso da modernidade.

Em vista disso, evidencia-se em Guido a presença de fatos históricos em seu texto, como, por exemplo, a construção do Monumento à Bandeira e uma influência estrangeira na Argentina, exemplificado pelas marcas de alimentos citados por Soledad. A cultura dos jornais e revistas, embora tivesse surgido nos anos 20 do século XX, continuou sendo muito influente para as décadas posteriores, o que pode ser observado por Soledad. A personagem salienta a classe média como leitora no período, iniciado nos anos 1920 e mostrando que os jornais e revistas continuaram sendo importantes formas de leitura. Por último, em relação à ditadura argentina, parece existir um indício ao Movimento das Mães da Praça de Maio, organização histórica e permanente no imaginário latino-americano como um marco de reivindicação e de visibilidade à figura feminina.

4.3 Análise de aspectos da teoria e história do teatro em Storni e Guido

Neste último tópico, serão discutidas as noções da configuração de drama burguês e moderno nas peças de Storni e Guido. Muitas dessas características são encontradas no teatro contemporâneo e, posteriormente, de vanguarda, campo em que melhor se enquadra as obras dessas duas autoras.

Para Salgado (1996, p. 22), “El teatro permite al feminismo actualizar con eficacia la denuncia de la objetivación de la mujer.” Acredita-se, como foi exposto ao longo deste trabalho, na importância da representação feminina para a constituição da modernidade na América Latina; o gênero dramático, de mesma forma, igualmente passou por constantes atualizações. O teatro, conforme expôs Salgado, é o gênero e arte por excelência capaz de exibir a realidade do retrato social feminino.

Antes de iniciar a discussão com base nas teorias de Peter Szondi e Gerd Bernheim, é importante justificar os motivos que levaram este estudo a caracterizar *Soledad y el Incendiario* como uma peça teatral, mas ainda respeitando o seu perfil de fotonovela. A fotonovela, como pode ser visto, é um tipo de texto que possui diálogos, da mesma forma que na dramaturgia, sendo assim dois gêneros muito semelhantes. Segundo Staiger, como dito no segundo capítulo, qualquer gênero pode ser adaptado ao palco, desde que o dramaturgo tenha conhecimento da noção de teatro. Diante disso, uma fotonovela pode ser considerada uma peça de teatro dada a

sua forma de representação, como será mostrado com o texto de Guido e como ele se encaixa nas características de drama e teatro proposta pelos teóricos em questão.

No drama burguês, de acordo com o discutido no capítulo dois, suas características eram recriadas pelos próprios dramaturgos, dentre as quais iam se modificando de acordo com as mudanças históricas e ideológicas. Mais especificamente com Storni, em *Polixena y la Cocinerita*, houve uma crítica às formas teatrais anteriormente existentes, principalmente a tragédia, igual como acontecera no surgimento do drama burguês de Diderot, Lillo e Mercier, por exemplo. O fato de recriar um mito grego para dar voz a uma personagem considerada secundária na peça original – no caso, Polixena – e recontá-lo na visão de uma mulher é um modo de criticar a tragédia. Isso acentua-se mais ao ter posto Eurípedes como um sujeito comum e fazer com que ele se sentisse *derrotado* ao saber que uma dramaturga do século XX estava reconstruindo a sua obra e colocando em cena a figura feminina como protagonista. Tal ponto encontra-se tanto no drama burguês quanto no moderno, os quais surgem a partir de uma recusa ao proposto pelo teatro grego. Storni, por isso, usa-se de mitos literários ao invés de personagens históricos, para denunciar espaços e atividades considerados *para mulheres* (uma cozinha, os serviços domésticos...) assim como a percepção da sociedade no que se refere ao reconhecimento do direito das mulheres de também atuarem no espaço público.

Referente ao drama burguês, tanto a peça de Storni quanto de Guido retrataram ambientes privados e individuais, o que é uma mudança em relação às tragédias anteriores, que constituíam a coletividade sempre externa (guerras e feitos heroicos idealizados sempre por homens apontados como fortes e valentes, por exemplo). Com as personagens Cocinerita e Janina, há duas mulheres que, embora muito distintas entre si, viviam em sua individualidade. O foco na interioridade das personagens dá visibilidade à *sentimentalidade*, termo adotado por Szondi ao caracterizar o drama burguês, como se apresenta abaixo:

LA COCINERITA: – [...] te contaré todo... mi corazón se rompe de angustia; no podré vivir más... lo amo, lo amo alocadamente; lo amo, lo odio, lo desprecio, lo aborrezco... le haría pedazos el corazón con las uñas... si supieras lo que es tener que amar, a pesar tuyo, a un hombre brutal con un alma de hiena y un lenguaje de carrero... [...] Pero me redujo a una piltrafa, me ensució con palabras horribles, me trató como a la peor de todas las mujeres, porque mi voluntad es tan terrible como mi amor... (STORNI, 2019, p. 50).

JANINA: - No te preocupes, querido Gonzalo. Yo sé cómo viven los demás. Pero no es a la vida que yo puedo vivir. Esa vida me mataría. Tú bien lo sabes. Yo soy como dice Pablo: un mar que no se recuesta en orillas terrenas, toda agua como en el principio. No puedo vivir como se vive. ¿No lo sabes? Estoy dormida. Es un sueño largo y maravilloso al lado de Pablo. Estoy hipnotizada por su amor, por sus palabras por su vida. Ves, mira cómo se hace de noche. ¿No sientes mis palabras como si vieran de un sueño? Mira, Gonzalo. Duermo. Es de noche. Ya llegan las sombras lentamente (GUIDO, 1982, p. 63-64).

No primeiro trecho, a *sentimentalidade* se efetiva em Cocinerita e no amor não correspondido pelo jovem dono da casa, quando ela manifesta sua infelicidade e suas mágoas. Já na fala de Janina, se confirma no sentimento idealizado por Pablo, ao insistir que ela deve sair desse ambiente privado, para ver e conhecer como *vivem os demais*, ou seja, como é a vida externa ao seu mundo individual e privado. As duas peças são construídas no âmbito da casa, interno, sendo que as ações se concentram praticamente no mesmo espaço.

Além disso, o drama burguês retrata questões de cunho social e político da classe burguesa, cujo início deve-se às contribuições teatrais de Lillo. Igualmente nos textos de Storni e Guido, não há como negar a forte crítica social ali retratada. Cocinerita e Janina representam a forma como as mulheres viviam, julgadas e destinadas a viver como donas de casa e alheias à realidade ou como empregadas domésticas servindo aos patrões sem direitos e sem reconhecimento.

Através de Diderot, imaginou-se uma organização social burguesa, centrada sobretudo na visão da família, o que se tornou uma característica de muitos dramas. Em *Polixena y la Cocinerita* e também em *Soledad y el Incencionario*, essa perspectiva manifesta-se de maneira crítica: no texto de Storni há a personagem que optou por sair dessa estrutura familiar tradicional e trabalhar para o seu sustento. Janina, em *Simplemente Dormida*, vivia em uma organização familiar que poderia ser conceituada como *tradicional*. Contudo, observa-se que há um certo exagero em não querer sair de casa ou o amor idealizado por Pablo, o que é uma crítica de Guido a um sistema conservador que tratava as mulheres como submissas.

As peças consideradas dramas burgueses refletiram numa sociedade em formação; Mercier trouxe a contribuição de um sujeito que sai do seu ambiente privado e burguês passa a ser cidadão, atuando de modo político e ativo. Em *Polixena y la Cocinerita*, a protagonista saiu de casa para fugir da repressão familiar, mas sem deixar de sofrer a rejeição por ser mulher. Em *Simplemente Dormida* esse posicionamento aparece com maior nitidez: Janina é uma personagem que está alheia de tudo o que ocorre em seu entorno sociocultural. No entanto, ao longo do texto, alguns personagens, a exemplo de Miguel e Constanza, vão lhe mostrando a importância em conhecer o que está fora do seu mundo fechado, tanto que Janina, ao final, saiu por alguns dias para experimentar essa realidade. Nesse texto se configura a indicação de que o sujeito feminino deveria estar atento ao que acontecia em seu entorno, já que muitas ou a maioria das mulheres na época viviam ao mesmo modo de Janina: em esferas totalmente domésticas.

O drama moderno também possui particularidades em comum com as obras de Storni e Guido. Um dos primeiros traços que podem ser notados nas dramaturgias modernas é a supressão de coro e prólogo. Por outro lado, a peça de Storni é constituída por um ato e seu epílogo, mas de um jeito não convencional em relação às tragédias anteriores. É importante recordar que a *farsa pirotécnica* retomou elementos históricos – na forma, o epílogo; no conteúdo, trazer à tona um mito histórico – inspirando-se nas vanguardas, dando ao seu texto uma perspectiva de modernidade, visto que se trata de uma peça de um só ato, uma das tentativas de salvação do drama moderno após sua crise.

Nos primórdios do drama moderno, houve uma preocupação intensa em pôr em cena a exclusividade da figura humana, sem preocupar-se com o que está em seu externo, um foco bastante intenso no personagem. Pensando em *Simplemente Dormida*, Guido, ao criar Janina, usou esta característica oriunda do drama moderno para tecer sua crítica ao universo opressor, ou seja, sua personagem serve de alerta às mulheres ao sinalizar que o mundo vai além do ambiente doméstico e que não é necessário viver submissa às mentiras e traições do marido.

Os diálogos tiveram importância fundamental para a constituição do drama moderno e, ainda que tenham passado por muitas mudanças, tentativas de *crise* e *salvamento* (nas palavras de Szondi) sempre foram essenciais para a o texto teatral, porque é no diálogo que os personagens resolvem conflitos de âmbito individual e coletivo. Para Szondi, na chamada *crise do drama*, essa forma de comunicar-se fora a primeira a ser modificada: a relação intersubjetiva, que antes era externa e sem preocupação psíquica, passou a ter traços que consideravam o seu pensamento e visão de mundo, trazendo para as peças, muitas vezes, monólogos interiores. Para Jean Pierre-Sarrazac (2012), a *crise do drama* resultou em mudanças em todos os elementos constituintes do mesmo e, pensando no diálogo, essa aparição psíquica revelou a própria forma do personagem pensar o mundo, como afirmou o pesquisador:

A partir desse momento, o “ser-aí” do personagem, sua relação problemática com o mundo – com a sociedade, com o cosmo -, tende a prevalecer sobre a pura relação interpessoal. O personagem apresenta-se a nós num estado de solidão, ou mesmo de isolamento, em todo o caso de separação, em relação aos demais personagens, e, muitas vezes, em relação a ele próprio. Em virtude disso, a concepção hegeliana do diálogo, segundo a qual “é somente pelo diálogo que os indivíduos em ação podem revelar uns aos outros seu caráter e seus objetivos [...] e é igualmente pelo diálogo que exprimem suas discordâncias, imprimindo real à ação, vê-se questionada (SARRAZAC, 2012, p. 69).

Para Sarrazac, é com essa relação intersubjetiva que o personagem expressa sua visão de mundo, e a *crise* postulou, evidentemente, que as peças teatrais não poderiam continuar apenas dependentes do âmbito interno do sujeito. Acredita-se que seria necessário um equilíbrio

entre as duas esferas, ou seja, abordar o meio social e também psíquico do ser. Relacionando tais tópicos com os textos literários, observa-se que em *Polixena y la Cocinerita* há um monólogo dentro da peça, que é quando Cocinerita começa a declamar trechos de *Hécuba*. Em contrapartida, não são partes integrais da história original, mas uma mistura do que está na obra de Eurípedes e do seu próprio conflito interno, que envolve o amor não correspondido e o julgamento social por ser mulher, envolvendo uma forte conotação psíquica. Através do teatro de Storni, há uma equiparação entre expressar os fatos sociais e as denúncias e a visão de mundo revelada pelas perturbações internas de Cocinerita.

Já em *Simplemente Dormida* há o desencadeamento de ações com o auxílio de diálogos e como os personagens os usam para dar continuidade às cenas. Mesmo que não haja um monólogo interior propriamente dito, o conflito interior e a tensão psíquica estão configurados em Janina, como característica originária da *crise do drama*, pois o psicológico dos personagens poderia aparecer tanto no monólogo quanto em uma conversação comum.

Outra característica da *crise do drama* foi a aparição do drama social, que significou, como ocorreu em relação às mudanças no diálogo, a saída do meio interno para o externo, revelando que as questões sociais também são tão fundamentais. Nos dois textos estudados nesta dissertação é possível contemplar tal aspecto: em Storni, revela-se a situação da mulher na sociedade argentina ainda voltada ao universo da cozinha. Em Guido, ela partiu do âmbito interno, a casa de família, para denunciar questões externas, o que é bastante recorrente em também outras obras da escritora. A comunicação realizada pelos personagens de *Simplemente Dormida* nesse ambiente privado revela-se em vários assuntos, como a participação mais ativa de mulheres, a infidelidade do casamento e o amor não correspondido. Estes conteúdos exemplificados estão no entorno do que se chamou *peça de conversação*, uma das vertentes das *tentativas de salvamento do drama moderno*. Essa caracterização que qualifica uma peça de conversação está no texto de Guido, principalmente. Em *Simplemente Dormida* existe a aparição de tópicos em comum ao drama social, que estão em paridade com o lado psíquico de Janina, ao deixar claro ao leitor desde suas primeiras páginas o modo como a personagem pensava e percebia a realidade.

Os autores Arnaud Rynker e Jean-Pierre Ryngaert (2012) definiram a peça de conversação como uma forma de aparentemente contradizer o diálogo dramático tradicional: por um lado, valorizaram os silêncios, os não-ditos, o caráter psicológico e irracional. Não obstante, para os pesquisadores, a conversação “dá um fim definitivo à ilusória existência de personagens que seriam ao mesmo tempo produtores e senhores de sua fala” (RYNKER &

RYNGAERT, 2012, p. 60). Isso significa que a comunicação tradicional do teatro dava ao personagem um certo comprometimento e obrigação com a situação dramática, já que no surgimento do drama moderno o comprometimento da ação era totalmente do personagem, bem como responsável por tudo o que manifestava. Na peça de conversação percebe-se que o personagem continua com a responsabilidade daquilo que fala, entrando em sintonia com o próprio espectador, por estar retratando temas sociais, como afirmam Rynker e Ryngaert:

A ruptura introduzida pelo surgimento de um teatro de conversação, em que o personagem é, por assim dizer, emancipado do pesado aparelho discursivo que lhe impunha um diálogo em regra, pode ser comparada a uma verdadeira revolução, a um “corte epistemológico” do tipo que Foucault gostava de detectar. Conversar é de certa forma escapar ao *fatum* constituído pelo verbo dramático, é também conceder visto de entrada ao silêncio, ao suspiro, à hesitação, ao tremor, à reticência, ao grão mesmo da voz teatral. Conversar também significa às vezes escapar da influência da situação dramática, eximir a fala de boa parte de suas obrigações de informação na direção do leitor ou do espectador, bem como tornar o intercâmbio ao mesmo tempo mais flexível e enigmático (RYNKER & RYNGAERT, 2012, p. 59).

Outro ponto comentado no segundo capítulo sobre as *tentativas de salvamento do drama* alude-se à criação de peças de um só ato, o que acontece em *Polixena y la Cocinerita*. As peças possuem uma identidade específica que, em muitos casos, a estrutura tradicional do teatro de três atos não consegue exprimir. As peças de um só ato são constituídas apenas por uma cena dramática permeada de tensão, fazendo com que essa intensidade fique ancorada à situação da história, o que está além dos diálogos. Em *Polixena y la Cocinerita* a tensão está, na verdade, no panorama em que a Cocinerita se encontrava, juntamente ao seu isolamento e solidão, exemplificada pela condição na qual vivia. A peça de um só ato surgiu como um retrato das relações humanas na sociedade capitalista, que são consideradas vazias e rasas. Cocinerita enfrentava várias situações que retratam a não-representação do universo feminino: o amor não-correspondido e as dificuldades de relacionamento com a família. Não há conflitos na peça de um só ato, e sim uma tensão: o embate de *Polixena y la Cocinerita* não é externo, mas puramente interno da protagonista. Tal confronto se converteu no monólogo interior que aparece na peça, o que é próprio da modernidade e também da teoria de *drama moderno*.

A presença das características do drama burguês e do moderno nos dois textos apontam para as marcas do teatro contemporâneo e de vanguarda. Convém ressaltar dois apontamentos para as obras de Storni e Guido: primeiramente, no teatro dito contemporâneo, segundo Bornheim, há um problema em captar a unicidade do mesmo: são peças muito distintas, em suas origens, estrutura, conteúdo, mostrando traços de diferentes épocas, não apenas em seu contexto histórico de criação. Storni criou *Polixena y la Cocinerita*, uma farsa pirotécnica, gênero que misturou antiguidade e contemporaneidade, colocando a peça *Hécuba* em destaque

e, conjuntamente, mostrando o perfil social da argentina na década de 1930. Storni produziu uma peça teatral inovadora, restaurando antigas formas e atualizando-as de acordo com seu modo de pensar o teatro e sua contemporaneidade.

Em Guido, há a inspiração nas fotonovelas que, embora este trabalho enxergue *Soledad y el Incendiario* como um texto teatral, não se pode deixar de considerar as características de fotonovelas presentes nela. Guido foi igualmente moderna nesse projeto, fazendo com que sua personagem Soledad fosse a responsável, dentro do mundo ficcional, em escrever essa peça. Juntamente a isso, como observou Bornheim, o teatro contemporâneo abarcou diferentes épocas, e isso é visto em *Soledad y el Incendiario*: a peça foi publicada em 1982, retratou a época na ditadura argentina dos anos 70 e mencionou momentos do período peronista, o que é exposto na personagem Janina, a qual simbolizou o modo como enxergavam a mulher no regime de Perón, mesmo já com uma abertura à pluralidade de gênero e a sanção do voto feminino.

No teatro de vanguarda, muito semelhante ao contemporâneo neste aspecto, não havia regras pré-estabelecidas quanto à sua estrutura; já no conteúdo, existia o compromisso em mostrar convenções sociais e expressar um todo cultural. De acordo com o exposto neste trabalho, as duas peças pautam um questionamento contra o sistema patriarcal frente às mulheres, apresentando uma discussão que precisava estar em comunidade, dando protagonismo e reconhecimento, na escrita e na ficção, a vozes invisíveis e silenciadas.

Diante de tais apontamentos, muitas características da teoria do drama burguês e moderno são comuns nos textos de Guido e Storni, significando que as duas autoras, cada uma em sua época, traçaram um objetivo em comum: retratar o universo feminino, mostrando como as mulheres eram vistas e como elas gostariam que a sociedade lhes enxergasse.

Pensando na história do teatro argentino do século XX, pode-se atribuir que as peças de Storni e Guido caracterizaram o teatro múltiplo que procurava existir na Argentina, ressignificando o conceito de *nacional* para algo mais diversificado, em estrutura e assuntos trazidos. Pode-se aproximar também com o conceito de Dubatti chamado *territorialidade*, discutido no segundo capítulo, pois as peças possuem uma aproximação geográfica (situam-se na Argentina urbana, em Buenos Aires e Rosário), histórica e também cultural. Além disso, são inspiradas em modelos estrangeiros, o que auxiliou na modernização do teatro argentino, justificadas principalmente pelo contato das duas escritoras com a Europa.

Ao longo deste último capítulo, percebeu-se também que as ideias trazidas por Rama, Pizarro e Sarlo transitaram nas teorias estudadas, em acontecimentos históricos e também

situações presentes nas peças, destacando que estes textos estão inseridos em um contexto de modernidade. Pelo fato de o teatro de Storni e Guido contemplarem personagens mulheres bastante marcantes, a análise deteve-se principalmente nessa representação, explicando como Storni e Guido projetaram a ênfase que dão ao sujeito feminino como capaz de espelhar a modernidade latino-americana.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que afirmei a partir da leitura de Aleida Assmann na introdução desta dissertação, a literatura de autoria feminina nunca teve o devido reconhecimento nos seus mais distintos âmbitos de circulação. Retomando o que foi dito por essa teórica, as mulheres são vítimas de um esquecimento cultural. Complemento com Salgado, ao afirmar que ser mulher em um mundo patriarcal nunca foi um tema articulado pela literatura ocidental. Pensando em tais posicionamentos vejo, ao concluir este trabalho, uma necessidade cada vez maior em fomentar o estudo de literatura produzida por mulheres, pois sim, foi um tema apagado da história por muitos anos; hoje, felizmente, há cada vez mais estudos nesse campo.

Considerando tal situação, buscou-se, neste trabalho, trazer um estudo sobre a literatura dramática argentina do século XX produzida por dramaturgas, situadas no contexto histórico desse período, que vivenciaram os marcos de modernidade desde o início dos anos 1900, que teve como um dos movimentos a imigração, principalmente em Buenos Aires. Optou-se em iniciar este estudo trazendo os conceitos de *representatividade* e *modernidade periférica*, por acreditar que tais noções estão presentes na cultura de modernidade da América Latina e acompanharam a transformação do continente durante todo o século XX. A definição de *cultura de mezcla* é própria da época da aparição estrangeira e da diversidade de culturas em Buenos Aires. Essas três ideias discutidas conseguiram contemplar e explicar a modernidade argentina no século XX, confirmando-se nas duas peças de teatro aqui analisadas. Os textos de Storni e Guido possuem esses marcos de modernidade, ao estarem em sintonia com as definições apresentadas por Rama, Pizarro e Sarlo, bem como o vínculo com as marcas históricas que estabelecem.

Seguiu-se o estudo com a explanação da situação histórica, iniciando-se nos anos 1920 e chegando até 1960. Embora a Argentina vivera muitos momentos distintos ao longo das décadas apresentadas, o elo com a modernidade esteve explícito durante todo esse tempo. O principal ponto destacado foi a evolução do pensamento sobre a representação da mulher e como a sociedade a enxergava. Considera-se que a visibilidade do universo feminino é, ao mesmo tempo, uma referência da modernidade e também um marco que foi evoluindo e crescendo de acordo com os fatos históricos e, no caso de Buenos Aires – e outras cidades urbanas, como Rosario, progredindo a medida em que a cidade se tornava mais cosmopolita.

A escolha por estudar Storni e Guido tem como base o fato de que essas escritoras nasceram e produziram literatura em décadas distintas, mesmo pertencentes ao mesmo século. No entanto, ao conhecer melhor sobre a história de vida delas, verificou-se que procuraram

sempre manter um diálogo com a história, a modernidade e a posição da mulher, num sentido de luta e reivindicação. Na época de Storni, grande parte das mulheres atuavam no ambiente privado e doméstico – recorda-se a personagem *Cocinerita*, por exemplo -, sendo que as que conseguiam trabalhar em esferas como a política e jornalística sofreram discriminações. Décadas mais tarde, na era de Guido, as mulheres estavam reivindicando uma maior aceitação nos espaços públicos. A peça de teatro *Simplemente Dormida* apresentou essa passagem, dado que há uma protagonista totalmente imersa no ambiente privado, em contraste com demais personagens que aparecem no texto e retratam acontecimentos históricos, como a contestação de direitos das mulheres.

No segundo capítulo selecionou-se teóricos do teatro que pontuaram seu pensamento em correlação com a historicidade e que consideraram o teatro em constante diálogo com a cultura. Com Szondi, o teatro burguês inspirou-se classe burguesa, colocando em cena personagens de esferas privadas. Foi uma teoria que foi se modificando com o passar dos anos, de acordo com seus dramaturgos e o que escreviam. Uma das maiores contribuições do drama burguês em relação com os objetivos deste trabalho deve-se a Mercier, ao colocar seus personagens retratando o papel e contribuição que os cidadãos deveriam exercer em seu cotidiano, assumindo uma responsabilidade crítica ao teatro. O drama moderno, que veio posteriormente, associou forma e conteúdo dialeticamente, o que é, para Szondi, uma constituição histórica. Observa-se que o drama moderno sofreu muitas modificações ao decorrer do tempo, o que significa que sempre esteve às mudanças sociais.

Ao decorrer do capítulo discutiu-se a noção do significado de ser *nacional* em termos de configuração do teatro argentino. Com a evolução dessa ideia, acredita-se que a dramaturgia no país também considerava a diversidade cultural na estrutura e temáticas, visto que a nacionalidade estava pautada exatamente no fato de ser plural, em função dos acontecimentos históricos e sociais. A presença de companhias estrangeiras no país, na visão dos autores estudados, não prejudicou a busca de expressão própria da dramaturgia argentina, pois essa influência se encontrava muito mais na forma do que o conteúdo.

Além disso, tal interferência estrangeira colidiu com um momento em que Buenos Aires presenciou a circulação de distintas culturas em um mesmo espaço, podendo assim serem estabelecidas conexões com o teatro. Já o teatro no peronismo teve uma configuração um pouco distinta: foi instrumento de maior controle e orientação do governo, com o objetivo de doutrinar a população quanto ao pensamento ideológico político, assim como a adoração do povo ao presidente e sua esposa Eva Perón.

No terceiro capítulo, de caráter analítico, optou-se em relacionar as duas peças de teatro escolhidas com o material teórico discutido ao longo dos capítulos anteriores, pontuando que tanto as marcas históricas de Buenos Aires no século XX quanto a teoria do teatro espelham a modernidade do país e do continente. Em *Polixena y la Cocinerita*, a peça não somente foi escrita como também se passava no ano de 1931, conforme registro no seu epílogo. Ao retratar o crescimento da cidade, situa-se na dramaturgia urbana, embora o único cenário seja uma cozinha. Esta, historicamente, é o espaço dito feminino por *excelência*, e Storni usou esse ambiente para denunciar o que acontecia na sociedade argentina: uma aparente ausência de mulheres nos demais âmbitos de trabalho, como os meios de comunicação e a política, dada a falta de visibilidade e oportunidades, em que o único destino acabava por ser a cozinha. Através da personagem Cocinerita, apresentou a problemática da mulher solteira, que deixou o lar da família por vontade própria, sem estar sujeita a um pai, irmão ou esposo; por não ser aceita em outros lugares de trabalho, tornando-se empregada doméstica, um dos poucos empregos destinados quase exclusivamente a mulheres. O texto de Storni é considerado vanguardista, não apenas pela inspiração europeia depois de sua viagem, mas principalmente por incluir dentro de sua peça uma outra de caráter histórico e recontá-la, centrando-se em colocar Polixena – interpretada pela Cocinerita – como protagonista. Polixena e Cocinerita, cada uma em seu tempo, foram *escravas* de um sistema, sofreram os mesmos julgamentos e tiveram o mesmo destino trágico ao final.

Em *Soledad y el Incendiario*, mais especificamente na peça teatral *Simplemente Dormida*, há uma outra personalidade de mulher: Janina pertencente à classe média, aparentemente feliz e satisfeita com a sua vida, mas que vivia submissa ao marido e afastada do cotidiano social. Também estava alheia aos direitos das mulheres e aos questionamentos sobre esse assunto, que estava em voga em sua época. Convém recordar que a peça se passa na década de 1970, tempo em que, segundo Ana Pizarro, manifestava-se no continente uma pluralidade cultural, incluindo reivindicações feministas, e Janina, na história, não parecia ter conhecimento disso. Existe, portanto, uma indagação de Guido neste contexto, expressando que os feminismos nos anos 70 do século XX não estavam ao alcance de todas as mulheres, e que neste período muitas ainda viviam totalmente ancoradas e submetidas às vontades dos maridos.

Do mesmo modo, pode-se inserir as obras de Storni e de Guido no marco teórico do teatro: drama moderno, drama burguês e teatro contemporâneo. Tais estudos, assim como as peças das autoras, foram criadas e inspiradas em contextos europeus, o que pode ser interpretado como um gatilho para a construção do teatro moderno argentino.

Tanto Storni quanto Guido reproduziram gêneros teatrais bastante distintos ao que era comum na época, projetando formas próprias de dramaturgias. Em Storni, uma farsa pirotécnica, dialogando com a tradição clássica e a inovação. Já em Guido, uma fotonovela que pode ser vista aos olhos de uma dramaturgia, considerando sua estrutura e conteúdo. Essas criações podem ser consideradas modernas, pois surgiram na Argentina do século XX, época que contemplou todo um universo de modernidade. Storni e Guido retrataram acontecimentos de seu tempo por meio da ficção, mesmo representando acontecimentos situados em ambientes privados. Conclui-se que *Polixena y la Cocinerita* e *Soledad y el Incendiario* incluem-se na modernidade histórica e cultural argentina do século XX. Além disso, constituem a identidade latino-americana em formação desde a luta pela independência, de acordo com a ideia de *representatividade* de Rama.

Ao longo da análise, compreende-se que as personagens Cocinerita e Janina representam, mesmo pertencendo a épocas diferentes, um marco em relação ao questionamento da representação feminina desde o início do século XX. A aparição do discurso feminista na década de 70 mostrou que a valorização da mulher e os seus direitos ainda não estavam consagrados e nem conquistados. Em outras palavras, Guido e Storni denunciaram que, na prática, a visibilidade feminina não contemplava todas as mulheres. Em relação a nossa contemporaneidade, aproveita-se para reiterar que Storni e Guido, refletem em nossa sociedade e percebe-se como suas obras continuam se atualizando, em virtude de que até os dias de hoje as mulheres precisam ainda reivindicar seus direitos e, muitas vezes, são alvo de discriminações, além dos casos de feminicídio que ocorrem no Brasil na atualidade. Igualmente, Storni e Guido apontaram que ainda se vivia em um sistema patriarcal que não reconhecia a mulher como um ser igualmente merecedor de respeito e de direitos, confirmando o que Assmann (2011, p. 67) afirmou: “a luz da fama nunca ou quase nunca brilha sobre as mulheres”. Diante disso, sabe-se que é fundamental continuar prestigiando e investigando a autoria feminina e intensificar a inclusão de seus nomes na história, na literatura, nos meios de comunicação e na pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ANIVERSARIO. Murió hace diez años Beatriz Guido. Disponível em <https://www.clarin.com/sociedad/beatriz-guido-vida-novelas-polemicas_0_rkvSyJLhl.html> Acesso em 05 abr 2020.
- Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad. Tomo XVI (1931-1940). Disponível em: <<http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/libros/antologia-de-obras-de-teatro-argentino-desde-1229>> Acesso em 19 set 2020.
- ASSMANN, A. **Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BIOGRAFIA de Beatriz Guido. Disponível em: <http://www.todo-argentina.net/biografias-argentinas/beatriz_guido.php?id=445> Acesso em 29 mar 2020.
- BORGES, J. **Fervor de Buenos Aires**. Disponível em: <<http://rodolfogiunta.com.ar/recursos/Fuente%20005.pdf>> Acesso em 30 jan 2019.
- BORNHEIM, G. **O sentido e a máscara**. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CADÓ, N. **O teatro refletindo a modernidade: O cenário de Buenos Aires entre 1920 e 1930 por meio da peça teatral El amo del Mundo, de Alfonsina Storni**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras). – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- CASTAGNINO, R. **Sociología del teatro argentino**. Editorial Nova: Buenos Aires, 1963.
- CELLA, S. **Diccionario de literatura latino-americana**. Buenos Aires: El Ateneo, 1998.
- DELGADO, J. **Alfonsina Storni: una biografía esencial**. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.
- DUBATTI, J. Teatro comparado, teatro del mundo y teatro argentino. In: **Teatro y representación: perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo**. Montevideo: Universidad de la Republica, 2011, p. 17-27.
- FAUSTO, B & DEVOTO, F.J. **Brasil e Argentina: Um ensaio de história comparada (1850 – 2002)**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FREIRE & TOLEDO. **A tradução de Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir..., de Tennessee Williams, pelo Grupo Tapa seus contextos existencialistas e sociológicos.** Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 3, n. 2, p. 140-154, 2019.

GALEANO, E. **El libro de los abrazos.** Madrid: Siglo XXI, 1993.

GARZÓN-ARRABAL, C. **El Teatro de Alfonsina Storni: Feminismo e Innovación,** 2008, 280p. Dissertação (Doctor of Philosophy in the Department of Romance Languages (Spanish American)). University Of North Carolina: Chapel Hill, 2008.

GUIDO, B. **Soldad y el Incendiario.** Editorial Abril: Buenos Aires, 1982.

JOSEF, B. **Diálogos oblíquos: 34 escritores falam de literatura latino-americana.** Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1999.

LEONARDI, Y.A. Los imaginarios culturales del peronismo: “Un teatro para los jóvenes de la Nueva Argentina”. In: **Teatro y representación: perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo.** Montevideo: Universidad de la Republica, 2011, p. 217-233.

LESCOT, D. Realismo. In: **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** Jean-Pierre Sarrazac (org). Catherine Naugrette [et al.]; Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 155-157.

LONGO, S. M. La prosa periodística de Alfonsina Storni por los derechos civiles de las mujeres. Alfonsina Storni y el campo intelectual. In: GUARDIA, S.B. **Mujeres que escriben en América Latina.** Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, 2007.

LUNA, L. **Abordajes de la historia de las mujeres en la enseñanza de historia de América Latina en el siglo XX.** Universidad de Barcelona. Castellón: Congreso Internacional de AHILA, 2005. Disponível em: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2936672.pdf> Acesso em 28 set 2020.

MUCCI, C. **Divina Beatrice: una biografía de la escritora Beatriz Guido.** Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.

PIERINI, M. Historias insurgentes. In: PIERINI, M. **Escritoras latino-americanas del siglo XX.** Madrid: Maia ediciones, 2014, p. 7-19.

PIZARRO, A. **O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana**. Tradução de Irene Kallina e Liege Rinaldi. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

PELLENTIERI, O. Las historias del teatro argentino. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. Universidade Federal de Minas Gerais. v.7, p. 224-232, 2000.

PUGA, G.O. La crítica y la historiografía teatral ante el problema del modelo extranjero. El caso Roberto Arlt. In: **Teatro y representación: perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo**. Montevideo: Universidad de la República, 2011, p. 209-216.

RAMA, A. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1982.

RYNKER, A. & RYNGAERT, J.P. Conversação. In: **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Jean-Pierre Sarrazac (org). Catherine Naugrette [et al.]; Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.58-60.

SALGADO, M.A. **Reflejos de espejos cóncavos: El teatro clásico en las farsas pirotécnicas de Alfonsina Storni**. Disponible en:

<<https://journals.ku.edu/latr/article/view/1131>> Acesso em 6 jun 2018.

SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na argentina**. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SARLO, B. **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

SARRAZAC, J.P. Diálogo (crise do). In: **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Jean-Pierre Sarrazac (org). Catherine Naugrette [et al.]; Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 69-73.

SCARZANELLA, E. **Mujeres en la producción/ Consumo cultural de la Argentina peronista: Las revistas de la Editorial Abril**. Murcia: Anuario de Hojas de Warmi, 2009. Disponível em: <<https://revistas.um.es/hojasdewarmi/article/view/166071>>. Acesso em 26 set 2020.

SEIBEL, B. **Alfonsina dramaturga vocación olvidada de una de una célebre creadora** [artículo] : Beatriz Seibel. Clarin (Buenos Aires, Argentina). Archivo de Referencias Críticas.

Disponível em <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-258150.html>>
Acesso em 16/07/2019.

SIKORA, M. Las variantes populares de la comedia porteña (1910-1960): El imaginario social de la nueva clase media. In: **Teatro y representación: perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo**. Montevideo: Universidad de la Republica, 2011, p. 51-56.

STAIGER, E. Estilo dramático: a tensão. In: **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1977, p. 61-84.

STANISLAVISKI, C. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

STORNI, A. **La caricia perdida**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.

STORNI, A. Polixena y la Cocinerita. In: **Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad**. Tomo XVI (1931-1940). Disponível em:
< <http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/libros/antologia-de-obras-de-teatro-argentino-desde-1229>> Acesso em 05 dez 2020.

SZONDI, P. **Teoria do drama burugês**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TSCHERNE, M. Teatro moderno: a peça de um só ato e o diálogo dramático num monólogo polifônico português. **Revista Travessias Interativas**. Ribeirão Preto, n. 3, v.2, p. 11–22, jan-jun/2012.

VICAT, M. **Compendio de historia argentina**. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2007.

ZANGRANDI, M.G Beatriz Guido: La vida privada de la política argentina. In: PIERINI, M. **Escritoras latinoamericanas del siglo XX**. Madrid: Maia Ediciones, 2014, p. 213-225.