

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
– UFFSCAMPUS CHAPECÓ – SC – BRASIL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PLANO INSTITUCIONAL DE AFASTAMENTO PARA CAPACITAÇÃO
DOCENTE

Ricardo Machado

RELATÓRIO DE PÓS DOUTORADO PROJETO INTITULADO
OS RAROS URUGUAIOS: ENSAIOS BIOGRÁFICOS

Chapecó, 2022

Sumário

Resumo	3
1 - Introdução	4
2 - Objetivos	6
4 - Material e Métodos/Metodologia (descrição detalhada).....	11
5 - Resultados da pesquisa	13
6 - Referências Bibliográficas	14
7 - Cronograma do executado (atividades realizadas).....	15
8 - Relevância da realização do estágio no exterior	16
9 - Resultado e Produto.....	16

Resumo

Esta pesquisa problematizou a noção de artista “raro” proposta pelo poeta nicaraguense Rubén Darío em seu livro *Los Raros* (1896) e sua ressonância uruguaia através da leitura feita por Angel Rama em *Aqui, cien anos de raros* (1966). Através da seleção de 15 contos, Angel Rama recupera a noção, entendendo o Uruguai como lugar frutífero para o aparecimento de artistas estranhos, errantes, boêmios e incompreendidos. Em sua coletânea, Rama aposta na publicação de trechos da produção artística destes homens e mulheres, e, como complemento, apresenta aspectos biográficos de forma enxuta e pouco desenvolvida. Diante desta constatação, além da discussão entre vida e obra, inspirado na forma narrativa de Darío, para esta pesquisa interessa produzir ensaios biográficos sobre os artistas uruguaiois definidos como raros na obra de Angel Rama. O destino dos artistas será usado como guia, para nos levar a reflexões sobre ensaio biográfico como forma de escrita da história e sobre os diferentes processos de aproximação e distanciamento do cânone, bem como, da monumentalização ou esquecimento desses artistas.

Palavras-chave (de 03 a 05 palavras)

Raros, literatura uruguaia, biografias

1 - Introdução

Em minha tese de doutorado *O nomadismo de Félix Peyrallo Carbajal*, recentemente publicada em livro sob o título *Félix* (Humana, 2021), persigo os vestígios da vida do intelectual uruguaio nascido em 1913 em Montevidéu e falecido em 2005 em Blumenau. Apesar de Félix Peyrallo Carbajal ter sido reconhecido em diferentes lugares do mundo, especialmente na América Latina como um importante intelectual, acabou morrendo sem deixar uma obra publicada. Naquela pesquisa, demonstro que tal constatação se deve a aproximação com as vanguardas artísticas dos anos 1920 e 1930 e sua aposta radical em fazer da própria vida obra de arte. Em síntese, para abordar a sua obra, foi necessário problematizar sobre a biografia, os arquivos, os rastros, as memórias deixadas por uma existência radicalmente nômade.

No andamento daquela pesquisa, descobri que Félix possuía um profundo encantamento por Rubén Darío (1867-1916), ao ponto que o levou a visitar os lugares onde o nicaraguense viveu, chegando a “imitar” aspectos de sua vida, especialmente por levar uma existência errante, marcada pela boemia, pela sociabilidade noturna, inconformada e sedutora. Darío é conhecido como um dos precursores do modernismo artístico latino-americano, em especial, por conta da influência dos simbolistas franceses presente em sua poesia e prosa. No entanto, para além destes aspectos, Darío tomou parte da invenção de uma noção de artista peregrino, que na maioria das vezes é incompreendido, levando uma vida às margens. Esta noção aparece não somente em sua obra, como nos contos publicados em 1888 de *Azul...*(2010), como também em sua precoce preocupação de traçar aspectos autográficos como no livro de 1913 *Rubén Darío por el mismo* (1991).

Foi na obra *Los Raros* (1920), publicada originalmente em 1896, que Rubén Darío explicita sua definição de artista raro, cujas existências eram definidas pela procura de raridade. O livro é composto por vinte ensaios biográficos de artistas como Leconte de Lisle, Eduardo Dubus, Paul Adan, Eugênio de Castro, Paul Verlaine, Conde de Lautréamont, dentre outros. Os ensaios não possuem uma forma única, já que foram publicados em diferentes contextos, nas páginas do jornal *La Nación* de Buenos Aires, só mais tarde transformados em livro. Os ensaios atravessam a história do seu encontro pessoal com a obra e/ou com o artista retratado. A inspiração confessa de Rubén Darío para o seu *Los Raros* é o livro *Poète Maudit* (1884) do poeta francês Paul Verlaine, que também retratou a sua constelação de malditos como Tristan Cordière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam e Pauvre

Lelian (este último um anagrama do próprio Verlaine).

Dentre os raros de Darío, poderíamos destacar Conde de Lautréamont, cuja biografia até hoje é marcada por muitas dúvidas, na época sabia-se muito pouco a seu respeito. Lautréamont publicou na cidade de Paris em 1868, *Os Contos de Maldoror*, um livro que pela sua estranheza acabou se tornando referência para grande parte dos artistas simbolistas e mais tarde, para as vanguardas artísticas, especialmente para os surrealistas. Hoje sabe-se que Conde de Lautréamont foi o pseudônimo usado por Isidore Ducasse, um uruguaio nascido em 1846 em Montevidéu e falecido em 1870 em Paris, na França.

Foi a enigmática vida de Isidore Ducasse que mobilizou o crítico Angel Rama (1926-1983) a publicar em 1966 a coletânea *Aqui, Cien Anos de Raros*. Na coletânea, Rama seleciona quinze uruguaios que considerava raros, publicando um pequeno resumo biográfico e um conto de cada um dos artistas: Horácio Quiroga (1878-1937), Federico Ferrando (1877- 1902), Felisberto Hernandez (1902-1964), José Pedro Diaz (1921-2006), L. S. Garini (1903-1983), Armonía Somers (1914 – 1994), María Inés Silva Vila (1927-1991), Gley Eyherabide (1934-2015), Héctor Massa (1927-1999), Luis Campodonico (1931-1973), Marosa Di Giorgio Medici (1932-2004), Jorge “Cuque” Sclavo (1936-2013), Mercedes Rein (1930 - 2006), Tomás de Mattos (1947-2016), e o já citado, Isidore Ducasse.

Em 2010, Javier Uriarte e Valentina Litvan, publicaram o livro *Raros Uruguaios, nuevas miradas*, um dossiê em que retomam a discussão reconhecendo sua própria inatualidade. Segundo os autores “*nos pareció necesario cuestionarnos el valor de dicha palabra ante un panorama literario actual en el que raro se ha convertido en un calificativo habitual y donde lo marginal ha transitado al centro*” (URIARTE; LITVAN, 2010.p. 11). Ainda assim, os autores reuniram no dossiê pesquisadores de diferentes nacionalidades, como Hugo Achugar, Norah Giraldi Dei Cas, Carina Blixen, para pensar a emergência da noção de raro, suas apropriações e transformações ao longo da história.

2 - Objetivos

2.1. Geral

Problematizar a noção de raro na literatura através da concepção de vida como obra de arte, partindo da obra de Rubén Darío e sua ressonância uruguaia.

2.2 Específicos

- Discutir historicamente a noção de raro e suas implicações históricas e literárias;
- Produzir ensaios biográficos sobre os artistas raros selecionados por Angel Rama no livro *Aqui, Cien Anos de Raros*.

Os objetivos foram atendidos. A pesquisa foi desenvolvida e o resultado será apresentado no final deste relatório na forma de livro que está no prelo para ser publicado.

3 - Revisão bibliográfica

No livro de François Dosse, *O desafio biográfico: escrever uma vida* (2009), podemos obter uma história das formas de narrar biografias, apontando as modificações do gênero em diferentes períodos. Trata-se de uma obra panorâmica, em que Dosse mostra o desenvolvimento, às vezes, amalgamado, às vezes, conflituoso entre História e Biografia. Segundo os historiadores Benito Schmidt e Alexandre Avelar, os “dois gêneros estiveram mais em posições antagônicas do que em convergência” (AVELAR; SCHMIDT, 2018, p. 10). Os usos da biografia na história encontram-se às margens, e por vezes no esquecimento, sendo seu uso considerado problemático e fronteiro. Acusada de colocar em risco a veracidade dos fatos apresentados, o uso de ferramentas literárias esteve entre as principais críticas ao gênero biográfico.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu publicou em 1986 um artigo intitulado *A ilusão biográfica* que se transformou em um ponto de clivagem importante para a relação entre história e biografia nas ciências humanas. Para Bourdieu, as biografias colocam a vida como uma unidade sucessiva de acontecimentos, ou seja, “[...] uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história” (BOURDIEU, 2015, p. 184). Sendo esta prática de escrita denominada *ilusão biográfica*, pois, para Bourdieu “é exatamente o que diz o senso comum, isto é, a linguagem simples, que descreve a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira, [...] um deslocamento linear [...]” (BOURDIEU, 2015, p. 184), assim como se pressupunha os tempos da filosofia da história. Neste sentido, somente poderíamos narrar uma vida enquanto uma pulsão narcísica, onde o relato (auto)biográfico seria uma definição do indivíduo como unidade. E essa existência lógica e sucessiva, seria destacada através dos grandes acontecimentos que ganham coerência quando articulados com a literatura. Assim, o indivíduo biografado estaria consequentemente ligado a uma unidade total. A composição totalizante de um indivíduo “[...] mais evidente é, obviamente, o nome próprio [...]” (BOURDIEU, 2015, p.184). Pois é o nome próprio que acaba por instituir uma “[...] identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis” (BOURDIEU, 2015, p.184). Mas e se o que parecem ser críticas, fossem posicionadas como oportunidades de construir novas narrativas historiográficas?

Portanto, em vez de buscarmos narrar uma vida linear, optamos por acontecimentos temáticos fragmentados, que se constroem através do passado e do presente. No caso da literatura, esta pesquisa não a considera um problema, mas uma ferramenta valiosa de aproximação entre os acontecimentos e as lacunas do passado. Assim como o nome próprio, que não seria a base da narrativa, mas sim parte fundamental do questionamento do biografado sobre sua vida e sua construção enquanto unidade. Neste sentido, interessa seguir na contramão das afirmações acerca da ilusão biográfica, entendendo que se trata de um gênero que não cessou em recriar e redefinir suas possibilidades ao longo dos tempos.

Na apresentação da obra *O que pode a biografia?* (2018), os organizadores apontam que os textos mais recentes sobre biografia “[...] se caracterizam pela incessante reafirmação de suas virtudes e importância, como se esta recorrente ênfase fosse necessária para afastar os olhares ainda reticentes dos historiadores” (AVELAR; SCHMIDT, 2018, p. 10). Assim, esta narrativa não tem por finalidade explicar e/ou legitimar o uso da biografia como possibilidade histórica. Consideramos que a narrativa biográfica faz parte de uma metodologia que pode ser utilizada na historiografia.

Paralelamente a esta discussão, em 1979, o historiador britânico Lawrence Stone publica na revista *Past and Present* o famoso artigo *O retorno da narrativa: reflexões sobre uma nova velha história* (2013), em que recupera o debate sobre a narrativa, reconhecendo que mesmo aquela historiografia estrutural utilizava de recursos narrativos e que os historiadores deveriam dar centralidade a questão em suas pesquisas. Mais recentemente, em 2014, o historiador Ivan Jablonka lançou um livro-manifesto intitulado *L'histoire est une littérature contemporaine: manifeste pour les sciences sociales* em defesa da experimentação narrativa como possibilidade da escrita da história. Jablonka defende que os historiadores devem levar em conta as transformações narrativas da história da literatura como desafio para a escrita da história, naquilo que ele chama de *literatura do real*.

Vidas raras

Neste projeto interessa discutir a noção de raro criada por Rubén Darío e sua ressonância como categoria interpretativa de um conjunto de artistas uruguaios. Além disso, pretendo produzir quinze ensaios biográficos curtos, inspirados na própria tradição ao qual o livro *Los Raros* faz parte.

Os livros *Los Raros* de Rubén Darío e *Poète Maudit* de Verlaine se inserem na emergência da escrita biográfica a respeito de escritores, originalmente associados ao simbolismo, mas que, também inauguram uma tradição de interesse por aspectos biográficos que não se justificam por uma história *magistra vitae*, como no caso de *Vidas Paralelas* de Plutarco. Não se trata mais de escrever sobre vidas à procura de bons exemplos para serem seguidos, mas sim, a escrita em busca de experimentações narrativas. Nestes termos destaco o livro *Vies imaginaires* de Marcel Schwob (1867-1905) publicado originalmente em 1896. Neste livro, Schwob narra vinte e duas biografias curtas de vidas que vão de piratas, filósofos, princesas a artistas e assassinos, preservando a dúvida sobre a existência verdadeira ou ficcionalização dos biografados. Este pequeno livro foi cultuado por escritores como Paul Verlaine (que dedicou dois de seus livros a Schwob), Jorge Luis Borges (1899-1986) (que declara ser a inspiração de seu *Historia universal de la infamia* (1935) e Roberto Bolaño (1953-2003) (que reconhece ser seu ponto de partida para o seu *Literatura Nazi en América* de 1996).

Além destes já citados, o que chamamos neste projeto de *ensaios biográficos* é inspirado no neologismo *biografema* criado por Roland Barthes em seu livro *Sade, Fourier, Loyola* (2005). Para Barthes, o biografema seria uma forma de escrita biográfica baseada em uma imagem fragmentária do sujeito, reconhecendo a impossibilidade de narrar de forma totalizante uma vida. Biografemar é reconhecer na própria escrita a impossibilidade do todo, recusando a ilusão biográfica, escapando dos códigos e conexões lineares, causais, psicologistas e historicistas das formas biográficas. É caminhar na direção do outro sabendo que não há como seguir pegadas de uma vida sem deixar suas próprias marcas. Dar valor ao ordinário, àquilo que é fugidio, àquilo que foi dado como insignificante. São imagens inacabadas, difusas que pulsam no arquivo, esse lugar de encontro íntimo com vidas ausentes, com seres cujas costas encontram-se sempre voltadas para nós. Por isso, interessa produzir uma narrativa que seja uma forma de juntar amorosamente vestígios de vida, enxergando neles pormenores, ao mesmo tempo,

descontínuos, irregulares, interrompidos e intermitentes. Aquilo que tomba, que não deixa rastros, mas também o que sobrevive, que foi arquivado e monumentalizado.

Pretendo produzir narrativas ensaísticas sobre os artistas raros uruguaios que não reconstituam arbitrariamente a linearidade e a total coerência de uma vida, mas apresente as incompletudes, as situações de indecisão e incertezas. Da mesma forma, os ensaios biográficos devem demonstrar as dificuldades em recuperar a experiência completa de uma existência passada, demonstrando as ausências no arquivo, os apagamentos da memória, as formas de monumentalização e as incertezas sobre os fatos.

4 - Material e Métodos/Metodologia (descrição detalhada)

Parti do livro do *Los raros* de Rubén Darío e dos artistas definidos como raros pela coletânea de Angel Rama, *Aquí, cien años de raros*, em busca problematizar a noção de raros no contexto uruguaio, ao mesmo tempo, produzir ensaios biográficos de cada um deles. Considerando que na ocasião da publicação do livro de Rama, muitos dos raros estavam vivos, ou sua obra tinha recepção muito recente, interessa levar em consideração a fortuna crítica produzida, os processos de monumentalização da obra e da biografia, através da constituição de espaços de memória e arquivo, a transformação de vidas consideradas “marginais” em cânone nacional, e também, em outros casos, o esquecimento da obra e o desaparecimento de suas trajetórias artísticas e intelectuais.

No desenvolvimento da pesquisa recuperei a fortuna crítica já produzida a respeito do debate sobre a noção de raros. Paralelamente, acessei as diferentes edições, dedicando atenção especial aos textos de *prefácio e apresentação* dos livros e coletâneas dos raros uruguaio. Ainda, investiguei na imprensa uruguaia, com destaque para os textos de obituários geralmente publicados nos dias que seguem ao falecimento de uma personalidade relevante no meio político ou cultural. Estes textos obituários interessam, porque afinal de contas, não é sobre a morte que eles tratam, mas sobre a vida, pois dizem respeito a um conjunto de homenagens e os desdobramentos da obra no contexto do falecimento do autor.

Durante o afastamento, participei dos seminários e atividades de pesquisa, sob acompanhamento do prof. Javier Uriarte, professor do *Department Hispanic Languages and Literature* na Stony Brook University, na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos da América. Além disso, ministrei a conferência intitulada “*Los Raros de Rubén Darío*” no dia 21 de setembro nas dependências da SBU.

Além disso, acessei as bibliotecas e arquivos virtuais e *in loco*.

Anáforas e Autores UY: La base de datos de autores de Uruguay (<https://autores.uy/>) (<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>) Trata-se de uma base de dados digital que permite utilizar informações sobre autores uruguaio, com apoio do acervo da [Biblioteca Nacional de Uruguay](#), da [Biblioteca del Poder Legislativo del Uruguay](#) e do [Museo Nacional de Artes Visuales](#);

Biblioteca Nacional do Uruguay (<https://www.bibna.gub.uy/>), permite acesso virtual

à bibliografia e a hemeroteca digital com o acervo de periódicos. Além consultamos in loco a **Sala Uruguay** (reservada para obras raras de autores uruguaiois), o Archivo Literário (centro de documentação de artistas uruguaiois) e a Sala General (pesquisa bibliográfica geral);

Biblioteca da State University of New York <https://www.sunyconnect.suny.edu/> , possui um amplo acervo de diferentes edições de livros publicados em distintas nacionalidades, com destaque para países latino-americanos. Além disso, a biblioteca possui um sistema de busca integrado a todas as bibliotecas dos Estados Unidos, permitindo acessar um número incalculável de obras dentro de um prazo específico.

Biblioteca Pública do Estado de Nova Iorque (New York Public Library - NYPL), é considerada uma das maiores bibliotecas do mundo. Acessei os livros raros que não havia encontrado em outras bibliotecas;

5 - **Resultados** da pesquisa

- Inserir a pesquisa sobre Félix Peyrallo em constelação de influências que atravessam sua relação com Rubén Darío e artistas uruguaios;
- Apresentei os resultados da pesquisa na Conferência “Los Raros de Rubén Darío” na Stony Brook University;
- Participei das atividades do seminário “Literatura Latino-americana do século XIX” ministrada pelo prof. Javier Uriarte *Department of Hispanic Languages and Literature* da *Stony Brook University* na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos da América;
- Produzi um relatório das atividades de pesquisa;
- Publicarei, em breve, pela editora Humana de Chapecó o livro **Vidas Raras** com uma apresentação sobre os raros, sua história e deslocamentos e ensaios biográficos curtos sobre os artistas raros.

6 - Referências Bibliográficas

- AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (orgs.). **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e Voz, p. 7-16, 2018.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Editora FGV, p.183-191, 2015.
- DARÍO, Rubén. **Azul...** . 1. ed. Caseros: Gradifco, 2010.
- DARÍO, Rubén. **Rubén Darío por el mismo**. Caracas: Los Talleres de Italgrafic, 1991.
- DARÍO, Rubén. **Los Raros**. Madrid: Imprensa de Juan Pueyo,1920
- DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009.
- JABLONKA, Ivan. **L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales**. Média Diffusion, 2014.
- MACHADO, Ricardo. Félix. Chapecó. Editora Humana. 2021.
- RAMA, Angel. **Aquí. Cien años de los raros**. Montevideo. Arca. 1966.
- STONE, Lawrence. O retorno da narrativa: reflexões sobre uma nova velha história. **Nova história em perspectiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

7 – Cronograma do executado (atividades realizadas)

Outubro 2021/dezembro 2022	Janeiro 2022 - Julho 2022	Agosto-Outubro
<ul style="list-style-type: none">- Pesquisa na Biblioteca Nacional do Uruguai (Sala General, Archilo Liteário e Sala Uruguay)- Levantamento bibliográfico e leitura de textos especializados;- Coleta das fontes.	<ul style="list-style-type: none">- Leitura e fichamento das fontes- Pesquisa on-line na Biblioteca Nacional do Uruguai e Anáforas	<ul style="list-style-type: none">- Aprticipação nas no seminário “Literatura Latinoamericana no século XIX” ministrada pelo prof. Javier Uriarte (SBU – NY)- Pesquisa na Biblioteca da Stony Boork- Pesquisa na Biblioteca Pública do Estado de Nova Iorque – EUA- Redação do Relatório e do livro “Vidas Raras”

8 - Relevância da realização do estágio no exterior

O intuito da pesquisa era desenvolver um trabalho de pesquisa bibliográfica, atenta a crítica recente e a produção de biografias publicadas em diferentes tempos. Por conta disso, o trabalho se desenvolveu principalmente através da consulta de acervos das bibliotecas mencionadas.

Além disso, foi de suma importância o acompanhamento e diálogo com o prof. Javier Uriarte da *Department of Hispanic Languages and Literature* da Stony Brook University, que me recebeu amistosamente, discutiu os pontos da pesquisa e me apresentou para pesquisadores da área, especialmente, nos Estados Unidos e no Uruguai.

9 - Resultado e Produto

O resultado mais imediato será publicado na forma de livro ao longo de 2022 sob o título **Vidas Raras** que será apresentado como anexo a este relatório. Além disso, seguiremos nos trabalhos de adaptação dos resultados da pesquisa para outras formas de divulgação tais como artigos para periódicos científicos e apresentações para eventos e cursos.

ricardo
machado

VIDAS
RARAS

VIDAS RARAS

Ricardo Machado

Chapecó, 2022

Raro. 1. Que se comporta de un modo inhabitual; 2. Extraordinario, poco común o frecuente; 3. Escaso en su clase o especie; 4. Insigne, sobresaliente o excelente en su línea; 5. Extravagante de genio o de comportamiento y propenso a singularizarse; 6. Que tiene poca densidad y consistencia. *Diccionario da Real Academia Española.*

Raro. 1. Que não é comum; incomum, extraordinário, invulgar. 2. Que não se vê com frequência; 3. Pouco frequente; 4. Não farto nem abundante; escasso, falhado; 5. Que tem mérito excepcional; 6. Admirável. *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa.*

Sumário

Introdução.....	6
Frontispício não publicado de <i>Los Raros</i>	10
O casaco de Rubén Darío	13
Frontispício de <i>Los Raros</i> da Edição de 1896	18
Rubén Darío, o raro	20
Félix Garcia Sarmiento	25
Conde de Lautrèamont	32
Julio Herrera y Reissig	40
Roberto de las Carreras	44
Horácio Quiroga	54
Delmira Agustini	61

Introdução

*O Uruguay é um belo país da América do Sul,
limitado ao norte por Lautréamont,
ao sul por Laforgue,
a leste por Supervielle.*
Murilo Mendes.

1896 foi o ano da publicação de *Vies imaginaires* de Marcel Schwob e *Los Raros* de Rubén Darío. Ainda que o primeiro em Paris e o segundo em Buenos Aires, mesmo que não exista qualquer certeza que um tenha compartilhado leitura do outro, sua contemporaneidade não se resume a essa curiosa contingência editorial. Eram contemporâneos porque olharam na mesma direção. Ambos optam pela narrativa curta desse gênero impreciso – a biografia – cuja existência contaminou as expectativas puristas da História e levou ao limite as possibilidades de experimentação da ficção cuja origem se perde em meio a uma genealogia perseguida por autores tão díspares que vai Petrônio a Benjamín Labatut, passando por Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño.

Nascidos no ano de 1867, Marcel Schwob e Rubén Darío viveram as mesmas transformações técnicas da comunicação e seriam marcados pela experiência de se fazer literatura sob o imperativo da imprensa diária. Durante grande parte de sua vida, Darío foi colaborador regular do *La Nación* de Buenos Aires e dezenas de outros periódicos, além de editor de iniciativas gráficas ousadas com a *Revista da América* e *Mundial*. Schwob, herdeiro do jornal *Le Phare de la Loire*, fundado pelo seu pai, desde muito jovem, se tornou articulista publicando uma série de textos intitulada como *Lettres parisiennes* que lhe renderiam relativa fama. Também foi editor do suplemento literário do periódico *L'Écho de Paris* e colaborou com outros tantos. Em julho de 1894, no *Le Journal*, Schwob iniciou a publicação de uma série de relatos sobre **vidas** de poetas, deuses, assassinos piratas, princesas e damas galantes. São textos curtos, baseados em fontes históricas e literárias, em que Schwob imprime sua narrativa particular sobre a vida de indivíduos como o poeta Lucrécio, a princesa Pocahontas, do herege Frate Dolcino e do pirata Capitão Kid. São histórias narradas como “brechas individuais e inimitáveis”, sem o interesse de impor lições morais ou tentativas de generalizações que visassem explicar contextos. Para ele, interessava narrar algumas extravagâncias, cujas insignificâncias, ainda que efêmeras pudessem estimular a imaginação do leitor.

Poucos meses antes, no *La Nación* de Buenos Aires, Darío iniciava uma série de histórias de vidas de escritores extravagantes, homens e mulheres cujas existências considerava **raras**. Dois anos depois, os textos de Darío e Schwob encontram nova unidade quando assumem outro suporte – formato livro– ganhando centralidade na obra e reorganizando a recepção dos dois escritores no mundo da literatura.

Ainda que a experiência vital seja o fio condutor, *Vies imaginaires* e *Los Raros* são livros sobre livros, ou melhor, livros sobre a experiência de leitura. Chamam atenção pelo recurso de referências eruditas, que ultrapassavam o comentário de novidades tão em voga no período. Ambos escritores tiveram destacadas em sua biografia juvenil, uma formação que passava pelo mergulho como leitores: Darío como funcionário da Biblioteca Nacional da Nicarágua, onde teria lido com dedicação os clássicos espanhóis e tomado contato com o que havia de novidade na literatura francesa, abrindo as portas para autores parnasianos que acabariam por definir o lugar ocupado por ele na literatura. Já Marcel Schwob viveu durante sua juventude sob tutela de seu tio, León Cahun, que além de grande viajante e autor de relatos de viagem e história do oriente, foi o bibliotecário responsável pela famosa Biblioteca Mazarino de Paris. Sob orientação de seu tio, Schwob viajaria livremente entre as estantes da biblioteca, fascinado pelos livros de Julio Verne, traduzindo, ainda adolescente, a obra de Luciano de Samósata e estudando com afincamento a filosofia de Schopenhauer.

A leitura é um ato em que o leitor repete os signos da anunciação do autor do texto. Ocupa, ainda que provisoriamente o lugar semiótico do destinatário. Como o texto e o leitor estão em pontos diferentes da história, a repetição nunca é coincidente. Esse vazio do texto, essa incompatibilidade é o que define a relação do leitor com o livro. Sempre o mesmo e sempre outro, produzindo novas significações do texto. A prática da leitura cria o leitor a experiência daquele que repete sendo outro. O efeito dessa experiência, ainda que literária, ultrapassa o texto e gera movimento dos corpos. A literatura se transforma em gesto de procura, em forma de vida, que, como poucos, se tornou possível na biografia de Rubén Darío e Marcel Schwob.

Darío não se contentou em escrever sobre aqueles que amava. Precisou buscar promover encontros com o corpo, com os lugares em que os artistas habitaram. Precisou sentar junto da mesa de Paul Verlaine em Paris, da tumba de Edgar Allan Poe em Baltimore e buscar vestígios da existência de Lautréamont em Montevideu. Seus textos eram sobre existências raras, vidas cuja relação com a literatura, com a escrita, era parte de um gesto de procura, de busca em um mundo que todas as certezas estavam desmoronando.

Da mesma forma, Schwob fez sua desesperada peregrinação para as ilhas Samoa em busca dos lugares em que viveu Robert Stevenson. Rubén Darío e Marcel Schwob fizeram literatura como Cervantes, borrando os limites de quem escreve, quem vive e quem lê. Assim como Quixote, leitor das histórias de cavalaria, possuía em sua biblioteca o livro de Cervantes.

O surgimento da imprensa diária, exigiu novas relações do artista com o seu público. Ainda que preservassem certo aristocratismo estético, precisaram aprender a escrever para as multidões. O artista, o poeta, precisou encontrar a forma e lugar para textos que passaram a ocupar lado a lado de notícias cuja urgência e efemeridade organizavam vida moderna. Schwob e Darío encontraram seus lugares entre tipos e fontes que os sustentassem como escritores profissionais, em narrativas cuja forma indeterminada entre o conto e a crônica, cujos limites entre real e ficcional eram propositalmente imprecisos. Essa nova forma, escrita sob o barulho das redações dos jornais ou em meio ao burburinho dos cafés foi o grande acontecimento artístico que transformou aquilo que passaríamos a designar como literatura moderna.

Naquele mesmo período, a biografia de artistas estava em voga. Os Poetas Malditos de Verlaine, sem dúvida, foi uma espécie de modelo. Mas além dele, há outros, ainda que distintos, quando postos lado a lado chama a atenção pela proximidade formal. No século da História, em que a biografia dos homens ilustres esteve a serviço da nação, borraram as fronteiras da relação entre vida e obra. São autores que recorreram a forma breve do ensaio, contra o panegírico de uma biografia que se pretendia à frente de seu tempo, ao contrário, escreveram reconhecendo que a única coisa que seus biografados possuíam eram suas próprias extravagâncias.

Este livro é a tentativa confessa de desdobrar a mesma questão. Por isso, me interessou pensar sobre vidas raras, tomando um território específico, o Uruguai, como limite, seguindo as fronteiras poéticas propostas por Murilo Mendes intencionalmente colocada na epígrafe desta introdução. Afinal, ali, não só foi o ponto de partida da ideia de raro de Darío, pela sua leitura de Lautréamont, como também, foi entre os uruguaios que a rareza tomou contornos singulares, com desdobramentos múltiplos que ressoam até hoje na fortuna crítica e na cultura popular. Ainda que se questione os excessos, que se reconheça limites de qualquer noção que parta de uma *literatura nacional*, este livro é sobre as vidobras raras no Uruguai.

As Vidas Raras que apresentamos neste livro estão muito próximas prazer do texto de Roland Barthes. Ele que um dia sonhou que quando morto, algum biógrafo lesse sua vida reduzida a alguns detalhes, alguns gostos e inflexões. Essa forma de escrita ele chamou de

biografema. Como átomos de Epicuro, a escrita seria a atualização de um encontro, um corpo em cinzas fadado sempre à nova dispersão.

De antemão, para este trabalho, não nos lançaremos na tarefa de buscar uma visão totalizante dessas vidas. Aqui, nos interessa somente alguns gestos, algumas *poses*, como nos termos de Silvia Molloy, que longe de falsidade ou simulação, se remete à amplificação, a ressonância.

Frontispício não publicado de *Los Raros*



Legenda: *Pan Mountain*, do artista inglês Sturge Moore, publicado pela primeira vez na revista ilustrada *The Dial* em 1893, veio a público como frontispício de *Los Raros* na *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, em novembro de 1895. Ainda sem explicação definitiva, resta dúvidas porque a imagem não chegou a ser incorporada na edição de 1896, e nem mesmo, recuperada na edição de 1905. No entanto, a imagem junto do texto que acompanha parece dizer muito sobre o desenvolvimento da noção de raro. Na ocasião,

Darío publicou como uma montanha das visões, seu interesse pela dimensão trágica da existência, o flerte arriscado com a potência da vida, mas também uma visão ameaçadora da morte.

Pan, el divino Pan antiguo, se alza en primer término. Mas como las voces que un día anunciaron su muerte, no mentían, ese Pan que se alza en medio de la noche, en la negra montaña hechizada de luna, es el dios-aparecido. Mirad sus brazos de momia, cómo sostienen los siete carrizos de Siringa; mirad su cabeza sin ojos, sus secas mandíbulas en donde algún resto de las barbas salvajes queda adherido, semejante a vegetación sepulcral; su boca que tanto supo de risa, de beso y mordisco sensuales, y que sopló tan soberanamente los más bellos cantos de la flauta, lanza hoy un aliento frío en el muerto instrumento, del cual brotan desconocidos sonos, extrañas músicas de sueños, melodías de misterios profundos.

* * *

La Montaña de las visiones, impregnada del aliento de la noche, alza sus torres de oscuros árboles poblados de espíritus errantes y sollozantes. Mirad, mirad en lo más negro de la montaña, y veréis brillar a veces ojos de fuego. La vasta y arcana montaña guarda sus hondos secretos, y tan sólo pueden saber las voces sin palabras de las visiones, los que han oído, perdidos, ay, en la peregrinación, lo que brota de la boca sin labios de Pan espectral.

* * *

La luna hechiza con su pálido riego de luz, el temible, misterioso, peligroso recinto, en donde suele verse danzar, al fulgor enfermizo, a la Locura que deshoja margaritas, y a la Muerte, coronada de rosas. La Luna deja ver, de cuando en cuando, en medio de los boscajes silenciosos, la redondez de una cadera de nieve, y si se pone atenta la oreja, se cree oír como que vibra un risa de ninfa. Y o-veo venir al caminante joven, con la alforja y la lira. Viene al ocultarse el sanguinoso astro; viene con la hermosa cabellera húmeda todavía, porque ha sabido guardar en ella el rocío de la aurora; las mejillas rosadas de besos, porque es el tiempo del Amor; los brazos fuertes, para apretar los torsos de carne; y así viene, camino de la negra montaña! Corro, corro hacia él, antes de que llegue al lugar en donde se alza, en el imperio de la noche, la cabeza del dios-aparecido, con cuernos y sin ojos: “Oh, joven caminante, vuelve; vas equivocado: este camino, tenlo por cierto, no te lleva a la península de las gracias desnudas, de los frescos amores, de las puras y dulces estrellas; vas equivocado: éste es el camino de la Montaña de las visiones, en donde tu hermosa cabellera se tornará blanca, y tus mejillas marchitas, y tus brazos cansados; porque allí está el Pan espectral, al son de cuya siringa temblarás delante de los enigmas vislumbrados, delante de los misterios entrevistados ... “El caminante joven, con la alforja y la lira, cual si no escuchara mi voz, no detiene su paso, y a poco se pierde en la Montaña, impregnada del aliento de la noche y hechizada por la Luna.”

(Revue Illustrée du Rio de la Plata, noviembre de 1895. E. K. Mapes (ed.): Escritos inéditos de Rubén Daría recogidos de periódicos de Buenos Aires New York: Instituto de las Españas, 1938, pp. 79-80.)

O casaco de Rubén Darío

A história teria acontecido no inverno de 1887, em Valparaíso, no Chile. Rubén Darío, o personagem-narrador, caminha pela rua atento ao movimento animado da multidão. Mira avidamente mulheres bonitas com as mãos enfiadas nas mangas dos casacos, cocheiros com ponchos listrados, banqueiros e proprietários com casacos de peles. Ele tremia. Mal abrigado em suas roupas de verão, sofria a ferocidade do ar gelado em seu corpo acostumado ao calor centro-americano. Acabara de sair da casa de seu amigo Poirier, feliz pelo primeiro pagamento de suas contribuições no jornal *El Heraldo*. Ao despedir-se, o amigo insiste que ele não deveria deixar de comprar um casaco sobretudo.

Depois de caminhar a ermo, o cronista entra em uma loja de roupas prontas e se deslumbra com a riqueza do lugar. Manequins espalhados com calças *desesperantes*, *levitas rabiosas*, *macferlanes*, *levitones*, *esclavinas*. Atento aos detalhes do ambiente, descreve com minúcias as prateleiras abarrotadas, os balcões e o sorriso dos vendedores. Diferente da experiência das alfaiatarias, impressiona as novidades encontradas ali, naquela rua comercial chilena, que poderiam ser compradas em qualquer parte do mundo. Escolhe uma peça que lhe cai tão bem como se tivesse sido cortada pelo melhor alfaiate londrino. Trata-se de um elegante casaco *ulster*. Enquanto examina os detalhes da peça, o vendedor tenta convencê-lo que por uma bagatela levaria um sobretudo compatível com aqueles usados pelo príncipe de Gales ou o duque de Morny. O cronista se assusta com o valor da peça, a metade do seu salário. Ainda assim, a oferta era irresistível já que em poucos instantes ele imaginava ser visto caminhando pelas ruas de Valparaíso como um príncipe feliz de um belo conto.

Depois deste rápido prelúdio, Darío passa a narrar as aventuras daquele sobretudo, mesclando na narrativa, sua pessoa com a do vestuário. Conta que o *ulster* vagou pelas noites frias do Chile, conheceu desde o palácio de *la Moneda* até a periferia de Santiago; conviveu de perto com galantes nobres, com grandes criminosos e com mulheres trágicas; ouviu a voz e viu o rosto do infeliz Balmaceda, pouco antes de seu fim trágico. Em companhia dos alegres tocadores de tambor fez cantorias sobre mesas e caixas, ele gostou, ao som de harpa e guitarra, das *cuencas* que animam al roto, quando a chinha ferve e provoca protillos cristalinos, que passam de mão em mão. E quando a horrível e aterradora cólera envenenou o Chile, o *ulster* viu as noites solitárias e trágicas, as carretas de ambulâncias que iam e vinham carregadas de cadáveres. Depois, sobre as ondas do pacífico, contemplou desde a *cubierta* de um vapor, as trêmulas rosas de ouro das admiráveis constelações do sul. Se o excelente *ulster* tivesse levado um diário, se encontrariam impressões sobre os pitorescos *chalets* de Vina del Mar, sobre as

lindas mulheres de Lima, sobre o bloqueio do Callao. Ele também esteve na Nicarágua, mas neste país, o *ulster* não teria escrito nada, porque não quis conhecer e passou um tempo, nostálgico vivendo de suas lembranças fechado em um baú. Em El Salvador sim, saiu pelas ruas e conheceu a Menéndez e a Carlos Ezata. Assustado como um pássaro diante do ruído da escopeta, fugiu para a Guatemala quando ocorreu a explosão de 22 de julho. Lá voltou a viver sua vida noturna, escutou Elisa Zangheri, a artista do drama e a sua amiga Lina Cerne, que cantava como um rouxinol.

A crônica foi publicada pela primeira vez no *Diario del Comercio*, na cidade de San José da Costa Rica, em fevereiro de 1892. Escrito em primeira pessoa, o jovem Rubén Darío – na ocasião da publicação, com 25 anos – utiliza de elementos autobiográficos dos anos que viveu no Chile. No texto, Darío recorre ao “eu” que marcaria sua obra: o artista independente, diarista, que vive de sua própria pena (em oposição ao escritor-*gentlemen*), atento às modernidades, às novidades da vida urbana latino-americana. Com ele, a viagem e a escrita tornam-se complementares, ao ponto de ser uma justificativa para até mesmo o inanimado casaco se tornar narrador. Como cronista, mesclava a observação do cotidiano com suas vivências pessoais, criando o personagem de escritor errante que alcança seu público mediado pelos novos meios de transporte e de comunicação. Converte-se em uma espécie de fotógrafo retratista interessado em capturar as nuances, os pontos de luminosidade e sombreamento que compõem o movimento na paisagem.

A necessidade de roupas apropriadas no início da narrativa possui uma justificativa climática, mas acaba por se desdobrar como a possibilidade de trânsito, de circulação pelos lugares que o corpo do narrador esteve após adquiri-lo. Afinal, no século XIX, a respeitabilidade é algo que pode ser acessado pelas posturas, pelas formas de vestir. A roupa é um artefato de transformação de quem veste, ela dá acesso e também pode interditar. O dandismo levaria essa condição ao limite

O poeta assume a posição marginal, no entanto, deslumbrada com o capital social que a posse do casaco oferece ao filho dos trópicos capaz de viver de sua escrita. O vestuário, complementado por, nos termos de Molloy, uma pose, foi central na construção do lugar do artista modernista, uma forma de existência para o poeta, com seus gestos, com sua forma de vestir, com seus lugares de sociabilidade. Rubén Darío é, de certa forma, um personagem símbolo dessa invenção moderna, especialmente na América hispânica.

Poucos anos antes da publicação da crônica, em 1888, na mesma Valparaíso, Darío lançou *Azul...*, livro que deu fama para sua escrita renovadora, identificada com o movimento que passou a ser chamado como Modernismo. Escrito em prosa poética, *Azul...* chamou

atenção pelas sedutoras histórias de personagens à margem, na maioria das vezes, incompreendidos em busca de seu lugar em um mundo guiado pelo imperativo materialista e racionalista. Seu eu-cronista de *a História de um sobretodo*, está muito próximo do poeta do conto do *Rey Burgués* que revela o conflito do artista com o mecenas inculto, assim como, da jovem Berta cujo fauno abre a porta para a embriaguez no *Palacio del Sol* e do gnomo em busca da beleza em *El Rubí*. Em contraste, há distanciamentos entre os contos de 1888 e o cronista de 1892. Os personagens de *Azul...* são seres deslumbrados pela rareza e pela riqueza, cuja procura é a justificativa por toda a sua loucura e ausência de compreensão. No entanto, em grande medida, acabam consumidos pelo seu próprio objeto de obsessão. Já o cronista de 1892, ao narrar de forma mítica o nascimento do artista moderno, anuncia esse flerte perigoso, mas com a capacidade de explorar a excentricidade equilibrando-se sob a corda do utilitarismo e das relações mercantis, anunciadas com um sentimento ambíguo de desprezo e sedução para aquele que reivindicava para si a imagem de aristocrata intelectual. Rubén Darío escreve sobre o personagem poeta, mesmo quando fala em seu próprio nome, expressando uma crença marcada pela ideia de superioridade da arte frente às multidões, e também, às interpretações racionalistas do positivismo em ascensão no período. É por isso que, assim como músicos, escultores e poetas vagabundos de seus contos, sua procura existencial girava em torno do oculto, das viagens constantes e da busca pelo prazer erótico.

Rubén Darío, pouco a pouco, passou a ter consciência de seu protagonismo na defesa do verso livre e na ampliação dos temas poéticos frente a uma rede de artistas que se espalhavam pelo continente americano. Falava em nome de um “movimento” de renovação, o que implicava dar visibilidade não somente ao seu trabalho, mas também, aos artistas que compartilhavam da mesma estética. Foi nesses termos que a modernidade literária foi se tornando promissora, na medida que o rompimento dos limites formais do gênero literário permitia que o artista se dissolvesse neste emaranhado escriturístico que vai da poesia à prosa, dos retratos biográficos aos *selfies* autobiográficos.

Na parte final de *História de um Sobretodo*, Darío informa a respeito do inesperado destino do casaco, quando o vestuário deixou de estar em sua posse. O *ulster* foi presenteado a Enrique Gómez Carrillo, outro artista-errante de origem guatemalteca – que estava de viagem à Paris. Esse, por sua vez, o passou para Alejandro Sawa que terminou dando a Paul Verlaine. Sim, o sobretodo comprado nas ruas de Valparaíso, terminaria abrigando aquele que Darío considerava como o poeta maior, aquele que gostava de chamar de o fauno, cuja jovem literatura francesa amava e respeitava. Ao relatar o movimento e o destino casaco, Rubén Darío parecia estar consciente, assim como Peter Satallybras, de que “a roupa é um tipo de

memória”.¹ Afinal, os corpos se deslocam, vão e vêm, vivem e desaparecem. As roupas, no entanto, sobrevivem, mas carregam consigo a marca humana daquele que as habitou. Ainda que possa nunca ter sabido, mas, através dos cheiros, dos punhos desgastados, dos cotovelos marcados daquele velho *ulster*, Verlaine habitou nas memórias de Rubén Darío.

A História do sobretudo termina com o pesar de Darío: Pobre Lélian, vive como selvagem, soberbo e magnífico, enfermo, vivendo de hospital em hospital. Ao terminar seu conto mencionando Pobre Lélian, Rubén Darío indica sua leitura da segunda edição de *Les Poètes Maudits*, publicada por Verlaine em 1888, já que somente nesta edição foi acrescentado *Pauvre Lelian*, o anagrama de Paul Verlaine, entre os retratos biográficos publicados. A primeira edição, de 1884, veio a público com ensaios sobre os poetas Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, e a segunda, de 1888, além do já mencionado Verlaine, incorpora, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l’Ilse-Adam. No período, Verlaine retornava à cena parisiense após anos em que esteve desaparecido devido suas viagens com Rimbaud, incluindo o período em que esteve na prisão acusado de atirar em seu amante. Com a publicação, Verlaine buscava voltar ao mundo literário, dando visibilidade a outros artistas identificados com o simbolismo.

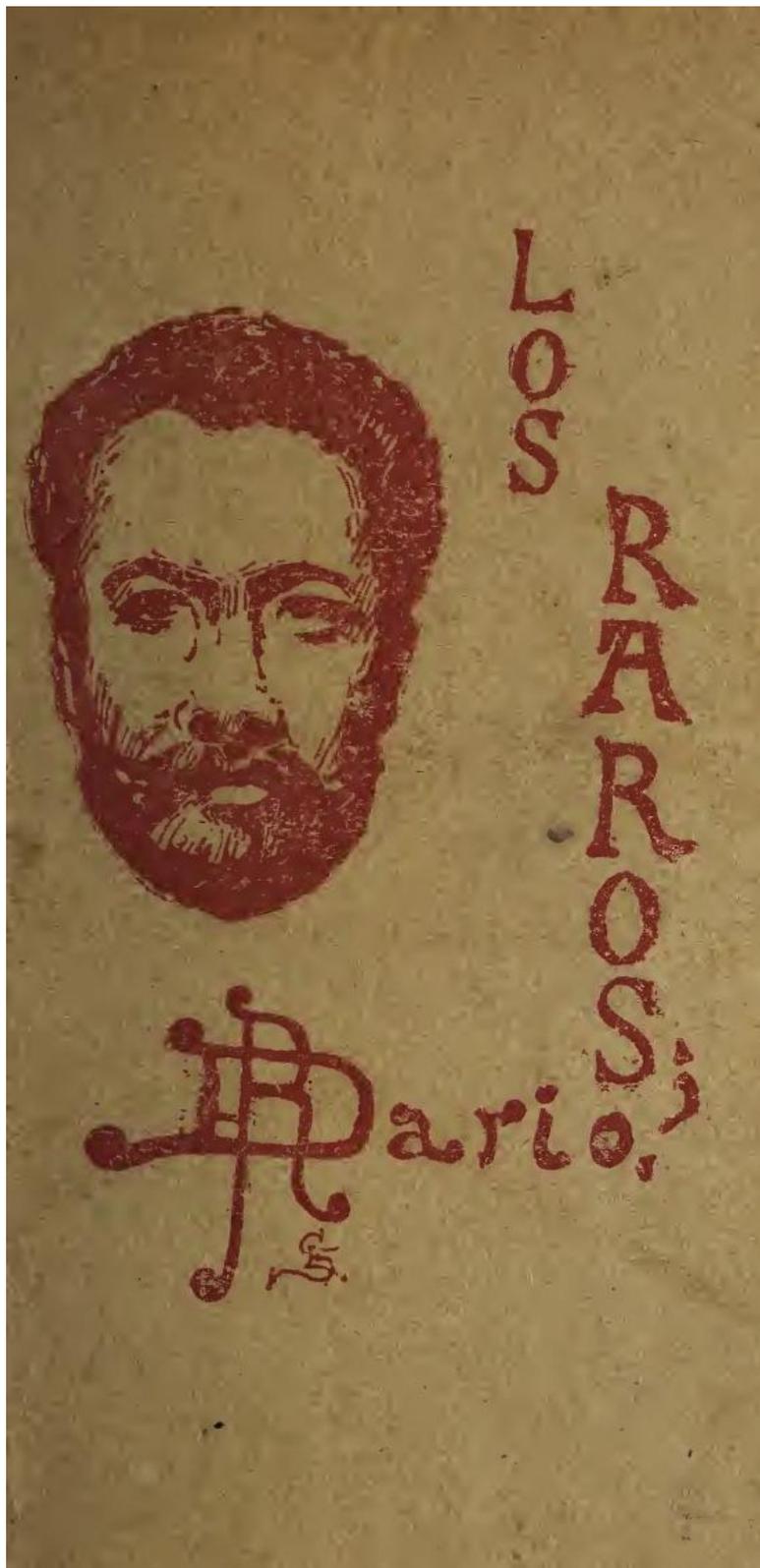
O encontro do casaco de Darío com o corpo de Verlaine, anteciparia outro ocorrido anos mais tarde. Em 1893, Rubén Darío visita pela primeira vez Paris. Sua estadia foi de somente 45 dias, de passagem a caminho de Buenos Aires onde assumiria o cargo Cônsul da Colômbia na Argentina. Apesar de curto, o tempo foi suficiente para se inserir nos círculos intelectuais da capital francesa, levado pelas mesmas mãos que seu casaco transitou anos antes: Enrique Gómez Carrillo e Alejandro Sawa. Este último foi também responsável por realizar um dos grandes desejos de Darío - conhecer Paul Verlaine. No entanto, segundo a autobiografia de Darío, o encontro que se revelaria decepcionante para o nicaraguense.

A reunião teria ocorrido no café D’Harcourt, no bairro latino. Verlaine estava rodeado de seguidores e o fauno, dava todos os indícios de que havia bebido demais. Sawa o apresentou: aqui está o poeta americano, seu admirador. Darío murmurou em francês, com toda a devoção que lhe foi possível uma frase qualquer que concluía com a palavra “glória”. Verlaine, voltou-se em direção a Darío, golpeando na mesa, aos sussurros: *¡La gloire!... ¡La gloire!... ¡M... M... encore!...*

¹ STALLYBRAS, Peter. **O casaco de Marx**: roupa, memória, dor. – 5. Ed. – Belo horizonte: autêntica Editora, 2016. p.15

Atônito com a circunstância, Rubén Darío resolve se retirar, ainda idealizando outro encontro em circunstâncias mais favoráveis. No entanto, os encontros parecem ter ocorrido, mas, Verlaine, sempre estava mais ou menos no mesmo estado. Para Darío, aquela imagem trágica se revelava dolorosa. Pobre Lelian.

Frontispício de Los Raros da Edição de 1896



Gravura de Eduardo Schiaffino

Trecho da apresentação da revista América, publicado no prefácio da edição de Los Raros de 1896.

Ser el órgano de la generación nueva que en América protesta el culto del Arte puro y desea y busca la perfección ideal; ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística;

Combatir contra los fetichistas y contra los iconoclastas;

Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo, la juventud de la América Latina a los Santos Lugares del Arte y á los desconocidos Orientes del Ensueño;

Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto á las tradiciones y la jerarquía de los Maestros;

Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América, y, al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esas mismas riquezas en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz;

Luchar porque prevalezca el amor á la divina belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias;

Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América latina á la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española: esos son nuestros propósitos.

Rubén Darío, o raro

1896 foi importante na trajetória artística de Rubén Darío. No mesmo ano, publicou em Buenos Aires dois livros que definiriam seu lugar como poeta: *Los Raros* e *Prosas Profanas*. Há três anos havia chegado na Argentina. Depois da temporada no Chile voltou para a América Central, de onde partiu fazendo escalas em Nova Iorque e Paris em direção à Buenos Aires. Chegava trazendo o reconhecimento dado pela publicação de *Azul...* e a publicação de diferentes contribuições em jornais centro-americanos, e, ainda sua incipiente contribuição para o *La Nacion* argentino iniciada em 1889.

Buenos Aires parecia propícia para sua consolidação como escritor, já que, no período, a burguesia urbana buscava nas artes mecanismos de distinção social pelas formas de sociabilidade e consumo, afastando-se, ainda que simbolicamente, da barbárie e do genocídio que formaram a nação rio-platense. A despeito do pequeno número de colombianos no país, sua atividade no Consulado garantiu tempo livre suficiente para lançar-se na vida boêmia e na sociabilidade cultural da cidade que, no período, pretendia ser farol da modernidade americana, espécie de Paris *criolla*. Na capital argentina, Darío fixa sua colaboração regular no *La Nación*, mesclando diferentes gêneros, na busca de diálogo com o público leitor que se consolidava pela alfabetização e pela emergência de novos costumes urbanos. A crônica transforma-se no gênero capaz de atrair leitores sedentos por novidades, dando valor literário para situações factuais característico da imprensa diária. Assim como inúmeros artistas, especialmente aqueles associados ao modernismo, Rubén Darío se dedica intensamente a atividade de cronista na imprensa. Ainda que tenha desenvolvido o trabalho de *diarista* como estratégia de manutenção econômica, sua contribuição na imprensa foi essencial para a consolidação do lugar do escritor profissional.²

Fundado em 1870 por Bartolomé Mitre, o jornal *La Nación* incorporou, especialmente quando dirigido por Bartolomé Mitre y Vedia, herdeiro do fundador, elementos modernizadores em suas páginas, transformando-se em dos mais importantes periódicos em

² Ainda que tenha colaborado com diferentes jornais e revistas, a relação de Rubén Darío com *La Nacion* foi duradoura e foi parte relevante de sua manutenção econômica. Publicou pela primeira vez no periódico Argentino em 1889, quando ainda se encontrava no Chile, apesar de manter alguma regularidade somente a partir do ano de 1892. Sua contribuição se mantém, ainda que variando a constância, até o ano de seu falecimento, em 1916. Em 2004, sob o título Rubén Darío em La Nacion de Buenos Aires (1892-1916), Suzana Zanetti publicou na forma de livro resultados da pesquisa sob sua coordenação em que, dentre outras qualidades, organiza um índice cronológico e alfabético das crônicas publicadas no período. Hoje 697 artigos de Rubén Darío se encontram disponíveis repositório digital do El Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado (AR.DOC-UNTREF). archivoiiac.untref.edu.ar/

língua espanhola.³ Para Gabriela Mogillansky, o *La Nación* sustentava um ecletismo cultural que permitiu o debate e ajudou na consolidação de um grupo de pares que se leem, se criticam e debatem sobre sua função de artigos, notas e crônicas. As páginas do periódico eram compartilhadas por prestigiados escritores como José Martí, Paul Groussac e Leopoldo Lugones.

Logo após sua chegada, Rubén Darío passou a frequentar as reuniões do recém fundado Ateneu de Buenos Aires. A instituição buscava promover a cultura, conciliava autores “tradicionais” com aqueles que buscavam renovação nas letras. As atividades dos ateneístas também repercutia nas páginas dos jornais, especialmente no *La Nación*. Foi através do Ateneu que Darío acercou-se de Angel Estrada, Miguel Escalada e Eduardo Schiaffino que teriam relevante colaboração na edição daquele que seria *Los Raros*.

Los Raros foi o primeiro livro de Darío escrito completamente em prosa. Com incentivo e ajuda Angel Estrada e Miguel Escalada, ele selecionou retratos de artistas que gostava, e que de certa forma, se inspirava. A obra foi um sucesso imediato, ao ponto de esgotar a primeira edição em 15 dias. É recepcionado com entusiasmo, especialmente pelas novas gerações de artistas, transformando-se em uma “bíblia” do modernismo latino-americano. Recorrendo a um gênero que estava bastante em voga no período – ensaio biográfico – Darío publica retratos cuja sua própria imagem é refletida, delineando suas posições estéticas e modelando sua face como artista. Para Graciela Montaldo (1994), com a publicação de *Los Raros*, Darío teria criado um espaço ainda não existente na época, uma espécie de novo museu, em que apresentava para o público suas referências que, no período eram pouco conhecidos. Assim, em meio a sua original e erudita narrativa, em meio às biografias, difunde seu programa estético. É antes de mais nada, um livro de leituras, um caderno de anotações em que Rubén Darío dá visibilidade aqueles que perseguia e ao mesmo tempo indicava como modelos para ler a sua própria literatura. Com ele, introduzia no debate latino-americano aqueles se entregaram obstinadamente a criação de uma obra artística, cujas vidas acabaram tomando contornos de estranheza, rareza.

A primeira edição do livro foi impressa pelos *Talleres de la Vasconia* e incluía o perfil de dezoito escritores e uma escritora, abarcando a seleção de textos publicados anteriormente no *La Nación* entre 20 de agosto de 1893 (artigo dedicado a E’Espatès) à 29 de setembro de

³ NOTA SOBRE LA NACION. La Nación: fundado por Bartolomé Mitre (1821-1906), Bartolomé Mitre y Vedia, diretor entre 1882 e 1893, mais desligado da política que seu pai Bartolomé Mitre, e seu irmão Emílio. Tiragem de 35.000 exemplares

1896 (dedicado a Eugênio de Castro). Grande parte dos selecionados são simbolistas e parnasianos contemporâneos a Rubén Darío ou de gerações que o antecederam (ainda que Domenico Cavalca seja um religioso do século XVI, teve uma recepção importante no período).

Darío exalta uma forma poética de encarar a vida, produzida por uma visão estetizante do artista. Para isso recorre à narrativa da vida boêmia em suas extravagâncias (esbanjamento, pobreza, morbidade, paixão desenfreada); aos símbolos da boemia (juventude, ousadia, transgressão, morte solitária), e suas práticas (consumo do café, o álcool, vida noturna) e em seus espaços (bares, cafeterias, círculos literários e nas cidades modernas em meio às multidões).

O primeiro artigo no *La Nación* intitulado *Los raros* foi publicado em 4 de abril de 1994, cujo título completo era “*Los raros –«Filósofos finiseculares» – Nietzsche – Multatuli*”. Curiosamente, o texto dedicado ao filósofo alemão e ao pensador neerlandês não ganhou lugar nas páginas do livro, em nenhuma das edições organizadas em vida por Darío. No entanto, diferente do esperado, dentre os perfis, somente seis foram publicados com o título de *Raro*, o que demonstra que Darío foi constituindo a noção aos poucos, encontrando a unidade na medida que buscava reuni-los no formato livro. Esse processo de organização do livro, que implicou seleção dos textos e a própria ordem na sequência da apresentação dos textos, é bastante controversa e já rendeu discussões entre gerações de críticos. De todo modo, essas diferenças parecem mostrar que Darío buscou dar outros significados a noção de rareza no passar dos anos.

Em termos de nacionalidade a grande marca é a francofonia. A maioria são franceses de nascimento: Leconte de Lisle (1818-1894), Paul Verlaine (1844-1896), El conde Matías Augusto de Villier de L’Isle Adam (1838-1889), Leon Bloy (1846-1917), Jean Richepin (1849-1926), Rachilde (Marguerite Vallette-Eymery) (1860-1953), George D’Esparbès (1863-1944), Edouard Dubus (1864- 1895), Laurent Tailhade (1854-1919). Além destes, ainda que de outras nacionalidades, há os que, se não escreveram em francês, tiveram uma presença relevante nos círculos parisienses, como o grego Jean Moreas (Ioannis Papadiamantopoulos) (1856-1910), o uruguaio El Conde d Lautréamont (Isidore Ducasse) (1846-1970), o belga Teodoro Hannon (1851-1916), os cubanos Augusto de Armas (1869-1893) e José Martí (1853-1895), o húngaro Marx Nordau (Simon Max Südfel) (1849-1923), o estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849) e o português Eugenio de Castro (1869-1944). Por último, valeria destacar a distância no tempo e no espaço do italiano Fra Domenico Cavalca (1270-1342).

Ainda que a noção de raro pareça estar associada a certa extravagância, boemia, morbosidade. O conjunto selecionado por Darío, parece compreender de forma mais ampla. Se José Martí, que lutou pela independência de Cuba, não poderia ser entendido nestes termos, Leconte de Lisle tampouco. Mas o que dizer de Marx Nordau, cuja obra *Degeneração*, buscava justamente condenar toda a espécie de decadentismo?

Max Nordau era o pseudônimo do húngaro Simon Max Südfeld, que em 1892 publicou em dois tomos o livro *Entartung*, traduzido para o espanhol como *Degeneración*. Dedicado e inspirado na obra de Cesare Lombroso, o livro aplica a noção em voga de degenerado aos artistas e escritores. Entende as transformações da arte em seu tempo como fruto da doença mental e da enfermidade. Dedicou um capítulo específico ao simbolismo, transitando por obras de Verlaine, Mallarmé e Moréas, outro ao parnasianismo e ao decadentismo, fazendo menção a Baudelaire, Rollinat, Catulle Mendès, Richepin, Villiers, Barbey, Péladan, Huysmans, Barrès, e Oscar Wilde. Estuda também Tolstói, Wagner, Ibsen, Nietzsche e Zola. Em seu entendimento, no futuro a arte desaparecerá, já que com o progresso da Humanidade, não haverá espaço para o supérfluo em um mundo progressivamente racional e científico.

O primeiro tomo da obra foi resenhado no *La Nacional* em 1892 por A. F. W. Schimper. Logo depois, apareceu em francês. O segundo tomo, chegou em Buenos Aires em 1893, no entanto, como Darío não dominava o alemão, provavelmente tomou contato com a obra, mas fez sua leitura apoiando-se na resenha de Schimper. É certo que Darío ficou indignado com a leitura de Nordau. Sua resposta foi de forma chistosa, no artigo intitulado *Manicomio de artistas. Degeneración. La última obra de Max Nordau* publicado no dia 08 de janeiro de 1894. Poucos meses depois, em abril, dá início a sua série de *Raros*. Justamente subverte, na medida que aqueles que o Nordau chamou de degenerados consideraria os artistas que deveriam ser seguidos.

No aspecto formal o livro é também bastante heterogêneo, os textos não possuem uma unidade. Há notas necrológicas, como no caso de Verlaine, Dubus e Lisle, há resenhas, como no caso de Max Nordau, há retratos biográficos, como Lautréamont e Villiers e também, conferência acadêmica, como no de Castro, cujo texto é uma versão do discurso pronunciado no Ateneu de Buenos Aires. A escolha dos perfis apostou em escritores completamente desconhecidos, alguns esquecidos e outros com relativa relevância no mundo editorial da época. Chama a atenção também as ausências de artistas da envergadura de Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire, por exemplo. Por isso, ainda que se possa considerar uma escolha contingencial, considerando se tratar de textos publicados na imprensa, Darío dá todos os

indícios de uma escolha bastante seleta de seus interesses e afinidades (que inclusive se transformam na edição de 1905).

A escrita de perfis biográficos foi um gênero prolífico no século XVIII e XIX. Herdeira das hagiografias, sua origem confunde-se com a da própria literatura. Aproxima-se da pintura, do retrato individual em voga e afasta-se das filosofias da História. Rubén Darío certamente foi leitor do gênero biográfico e deixa muitas marcas de suas leituras em meio aos seus textos. No entanto, assim como Paul Verlaine, ainda que recupere a ideia de exemplo, de indivíduo cuja trajetória de vida merece ser seguida, Darío a escrita de perfis cujas vidas não servem de modelos morais. Ao contrário, interessa a ele essas vidas infames, cuja entrega a arte seja total. Mesmo que nem todos se encaixem na noção de malditismo, é vida de escritor que seduz Rubén Darío, uma vida, às vezes, desesperada pelo gesto romântico busca pela arte. A unidade de *Los Raros*, ainda que difusa, se dá entre autores cuja rareza é a procura de certa beleza extemporânea ou na patologia do perverso. Darío inventa seus antecessores, uma genealogia capaz de acomodar sua própria obra.

Ainda que não tenha, como fez Verlaine, incluído um capítulo autônomo na forma de autorretrato, ao narrar as vidas que admira, Darío fala a respeito de si mesmo. Insere seu projeto artístico e existencial entre cada um dos perfis, criando um certo “Darío, o raro”. Para Daniel Link (2016), *Los Raros*, é um livro de leitor, um singular mapa cujos caminhos se abriam para serem seguidos, um roteiro de leitura que extravasa os perfis dos biografados e se acumula em citações que levam a outras indicações que se desdobram infinitamente. O livro não é somente sobre os 19 perfis que intitulam cada capítulo. Ele se espalha, levando a outras referências artísticas que vão da pintura, passando pelas artes gráficas e chegando a literatura. Rubén Darío faz uso de sua erudição, estabelecendo relações entre sua vida e um emaranhado de citações.

Félix García Sarmiento



RUBÉN DARÍO

Nascido na cidade de Metapa (hoje cidade Darío) na Nicarágua em 1867, Félix Rubén García Sarmiento, ao lançar-se na carreira como escritor, passou a assinar usando o pseudônimo de Rubén Darío. Com este nome tornou-se referência exemplar e inaugural da literatura moderna na América de língua espanhola. Reconhecido como poeta, cuja fama de um homem sedutor, exitoso socialmente, fascinado pelos paraísos artificiais e pelas mulheres, fez dele um grande viajante. Esteve durante a maior parcela de sua vida em permanente deslocamento e foi nesta condição que produziu suas obras mais expressivas. Mesmo tendo ampla produção literária e jornalística, recorreu a uma escrita autobiográfica em distintos momentos de sua vida. Foi através desta escrita que estabeleceu relações normativas entre sua existência e sua produção artística.

Darío se apropria do arquivo romântico – continuado pelos modernistas – que inscreve o artista no centro do mundo poético. Transformou o “poeta” em personagem principal de suas narrativas, que em muitos momentos confundia-se com um narrador “yo”. Faz uso de uma literaturização de sua própria existência atravessando diferentes gêneros narrativos, da poesia em verso e prosa à crônica e conto. Desde muito cedo foi celebrado como introdutor do modernismo na América Latina. Mesmo que não buscasse subverter formalmente a narrativa, Rubén Darío inova justamente pelo seu cosmopolitismo extremo, de maneira que sua vida e obra estão intimamente ligadas com a constituição de uma cultura letrada e seus trânsitos entre a América e a Europa. Félix Garcia Sarmiento inventou Rubén Darío primeiramente no silêncio das bibliotecas onde ganhou intimidade com os parnasianos e simbolistas franceses e onde estudou com afinco os clássicos gregos; depois, sob a eloquência e barulho dos telégrafos e máquinas de escrever das redações nos jornais, manteve-se interessado nos pequenos acontecimentos e nas grandes mudanças de seu tempo. Através de seus textos na imprensa, especialmente no *La Nación* da Argentina, pôde fazer uma eventualização do cotidiano, promover sua obra e a daqueles que admirava. Rubén Darío inventou-se em seu deslocamento nas novas estradas de ferro e rotas de navios a vapor onde pôde buscar nas cidades que brilhavam com maior intensidade a luz da aventura artística e política da virada do século XIX. Nelas buscou formar uma rede de sociabilidade através da promoção de instituições culturais (ateneus, círculos literários) e encontros boêmios em cafés e bares. Relações estas que seriam mantidas por uma intermitente escrita epistolar que o conectava com outros autores, críticos, editores e leitores. Sua modernidade estava justamente numa atitude reflexiva sobre a modernidade, especialmente o lugar do artista diante do moderno. Em um mundo marcado pelo positivismo e pelo materialismo, Rubén Darío fez

de seu caminho uma celebração, por vezes quase religiosa, da arte e do artista como aquele capaz de dar sentido à existência.

Rubén Darío só foi possível porque Félix Garcia Sarmiento soube encontrar os lugares das novas experiências entre viagens e livros que o espaço moderno possibilitou. Um artista como Rubén Darío é resultado de um mundo onde a cultura gráfica dos periódicos e a escrita puderam circular pelo mercado cultural e pelas correspondências através da afirmação de uma nova sociedade marcada pela escrita e pela narrativa noticiosa do cotidiano. O livro, o periódico e a caneta foram os dispositivos capazes de criar esse novo mundo de estetização da própria vida. Ao mesmo tempo, Rubén Darío também foi um criador de lugares, através das definições de modernidade e exaltação da arte, seus textos e sua vida promoveram a constituição de uma cosmopolita comunidade das letras, onde se reconheciam mutuamente e produziram espaços de autoridade diante das questões estéticas e políticas do seu tempo. Fazendo um uso intenso da escrita, Darío conquistou sua mobilidade em diferentes cidades e frente a diferentes círculos intelectuais.

Mas esses lugares só foram possíveis através da atitude moderna de diferentes estratégias de literaturização de sua própria existência, fundindo o “eu” com o poeta-narrador de seus textos. Por isso fez uso recorrente de escritas biográficas onde narrava os autores que amava, bem como sua vida e sua própria obra. Foi no início do século XX, que Darío investiu de forma profícua em uma escritura explicitamente autobiográfica. Em 1905 publicou o livro de poemas *Cantos de Vida y Esperanza, Los Cisnes y Otros Poemas*, onde traz o conhecido poema *Yo soy Aquel*.

No poema, Darío apresenta um modo de se definir através de experiências a princípio conflitantes. Era ao mesmo tempo muito antigo e muito moderno, audaz e cosmopolita, mas possuía uma sede de ilusões infinita. Além disso, concilia dois autores que a princípio são muito distintos, mas que foram importantes em sua formação como escritor: Victor Hugo e Paul Verlaine. Alguns anos antes de falecer, quando tinha apenas 45 anos de idade, publicou sua autobiografia intitulada *Rubén Darío por el mismo* (1912). No mesmo ano, a pedido do jornal argentino *La Nación*, também publicou a *Historia de mis libros*.

Rubén Darío por el mismo é a tentativa de narrar os acontecimentos de sua vida e alguma relação com a escrita de sua obra. Tendendo sempre à linearidade, apesar de recorrer a voltas no tempo, expressa seu esquecimento de determinadas situações e, de outras, opta claramente pelo silenciamento. Neste livro, escolhe dar ênfase nas suas

relações pessoais com a elite política latino-americana do período, justificando suas posições numa América de permanente instabilidade. Também destaca seus encontros ocasionais e outras amizades duradouras com intelectuais e artistas durante suas viagens. Assim, parece querer enfatizar que esteve com aqueles que considerava os grandes homens de seu tempo, característica que aprofundará na publicação de *Los Raros*.

Rubén Darío, segundo ele mesmo, cresceu sem ter clareza a respeito do destino de seus pais. Criado por um tio-avô, conhecia seu pai biológico, mas o tinha somente como um tio, um ente familiar, sem maiores ligações afetivas. Descreve um estranho encontro, quando jovem, com sua mãe biológica, uma mulher chamada Rosa Sarmiento, mas que desapareceu no mundo, sem manter contato. Desde cedo passou a ser visto como um menino prodígio, pois já aos três anos sabia ler. Para narrar a si mesmo, Rubén Darío recorre ao arquivo romântico das biografias de outros grandes artistas e intelectuais em que sempre há um encontro inesperado com o livro em uma biblioteca secreta, um armário trancado ou folhas que o vento traz à mão. No caso, Darío recorre à imagem de um velho armário onde teria encontrado livros que fariam a ruptura em sua existência. A viagem ganhou desde muito cedo centralidade em sua existência, já que ainda jovem buscava afastar-se do provincianismo em busca de paisagens da cultura. Poeta púbere, já aos 14 anos Félix Garcia Sarmiento publicou seus primeiros textos na imprensa nicaraguense. Seu reconhecimento logo o levou para Manágua e León, de onde partiria para uma vida-viagem cujo retorno definitivo só se daria antes de sua morte, na cidade de León em 1916. Darío viajou por grande parte da América Central, Caribe (Cuba, Panamá, Costa Rica, Guatemala, El Salvador) e visitou por três vezes Nova Iorque. Por dois anos morou no Chile onde publicaria *Azul...* e ganharia prestígio suficiente para em seguida viver por cinco anos em Buenos Aires como correspondente do jornal *La Nación*. Da Argentina pôde conhecer o Uruguai de Lautréamont e de seu amigo Amado Nervo. Visitou Lima no Peru e no Brasil esteve duas vezes, sendo marcante sua participação na delegação nicaraguense durante a Conferência Pan-Americana de 1906. Sua atividade como correspondente do *La Nación* permitiu viver em Paris e estar presente na Exposição Universal de 1900, experiência que depois se transformaria no livro *Peregrinaciones* (1901). Também morou em Madri onde sua cobertura das consequências da guerra hispano-americana de 1898 se transformou no livro *España Contemporânea* (1901). Sua residência europeia permitiu traçar seu texto sobre o mapa do continente: Londres, Viena, Budapeste e Roma (cidade dos artistas que visitou várias vezes), também esteve na Áustria e Hungria. Da Europa ao norte da África, onde escreveria a respeito de Marrocos.

Dos encontros, paisagens, espetáculos, dos entusiasmos com o que havia de moderno e o pessimismo frente às multidões dos turistas, Darío transformou suas percepções e sentimento daquilo que via em texto. Das viagens fez crônicas, poemas. Rubén Darío mais do que um escritor viajante, foi um escritor em trânsito.

Seu reconhecimento como artista se deu após a publicação de *Azul...* em 1886 em Valparaíso no Chile. Um livro composto por pequenos contos, poemas em prosa e verso, que foi exaltado como um marco do modernismo americano justamente ao se apropriar de forma original da tradição francesa, parnasiana e simbolista, no continente americano. Já na Carta-Prólogo de 1888, Juan Valera exalta a sua surpresa diante do cosmopolitismo e da erudição de Rubén Darío (A “carta” nas edições seguintes seria incorporada como prólogo do livro pelo próprio autor).

Azul... é fortemente marcado pela preocupação a respeito do “ser” artista e os caminhos necessários para sê-lo. O “poeta”, sinônimo de artista, aparece como narrador ou personagem central em dez dos treze textos do livro, gesto que ilustra sua vontade moderna de inscrição do artista como centro do mundo poético. *Azul...* é habitado por seres trágicos: sátiros, ninfas, poetas, boêmios, faunos, artistas que vivem nas florestas, nas cidades chilenas, em Paris ou simplesmente no tempo. O livro condena a fealdade do mundo e a incompreensão pela sociedade da beleza e da arte. Para Darío, suas histórias estavam “*Impregnada de amor al arte y de amor al amor.*” *Azul...* traz a público textos de juventude, mas que lhe deram prestígio e o marcariam profundamente em sua trajetória literária. Para Darío havia em *Azul...* uma ânsia de vida, uma sensualidade, um sopro de paganismo, apesar de sua educação primária católica. Essa dessacralizada narrativa, o poeta reconhece ser explicada por suas leituras heterodoxas.

Os artistas de *Azul...* são como sacerdotes, cujo sentido da narrativa está em demonstrar os objetos de sua obsessão. Os artistas, antes de mais nada, são obcecados pelo seu objeto de desejo, que ao final sempre estão alicerçados em uma forma particular de enxergar a beleza e a vida. Para buscar esses objetos, o artista é capaz de fazer qualquer loucura, viver uma vida abnegada e até mesmo chegar ao suicídio. Nas histórias, a mulher está presente como um objeto estético. Assim como o gnomo, sempre há uma dimensão de adoração da beleza ou de determinados elementos da personalidade feminina. A mulher é joia, é objeto de adoração, e às vezes, como no caso de Orfeu (ao ser expulso da floresta), de salvação. Também os artistas de *Azul...* estão em busca de seu objeto raro ou eles mesmos representam essa raridade. Em um mundo que iniciava experimentar a vida em meios às metrópoles, onde a multidão e a massificação começam a se impor, a busca

por encontrar o raro se transforma em agenciamento poético. Assim como no título do livro de Rubén Darío, a raridade era um elemento a ser buscado e conquistado e para isso implicava a educação de uma forma de ver o mundo. Aos artistas restava buscar viver uma vida de adoração, como uma religião pagã: um autor, um mestre, uma mulher, uma pedra preciosa, determinada sensibilidade ou dom estético. Essa busca pela raridade também pode ser uma das explicações do gosto dos artistas modernistas pelo luxo, joias, objetos preciosos.

Referências Bibliográficas

DARÍO, Rubén. **Antología Poética**. 1. ed. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

DARÍO, Rubén. **Los Raros**. Madrid: Imprensa de Juan Pueyo, 1920.

GARCÍA SARMIENTO, Félix Rubé. **Azul...** . 1. ed. Caseros: Gradifco, 2010.

DARÍO, Rubén. **Prosas profanas y otros poemas**. Montevideo: Claudio García Editor, 1917.

DARÍO, Rubén. **Rubén Darío por el mismo**. Caracas: Los Talleres de Italgrafic, 1991.

MONTALDO, Graciela. **Rubén Darío**. Viajes de un cosmopolita extremo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Conde de Lautrèamont



O filho do Chanceler (coleção de Baudet-Plazolles). 1867.

Foto-cartão retratando, possivelmente, Isidore Ducasse. A imagem foi produzida na cidade francesa de Tarbes, em 1867, pelo estúdio Blanchard e encontrada em 1975 pelo médico hematologista, Jean-Jacques Lefrère, em Bagnères-de-Bigorre, entre os arquivos dos descendentes da família de Jean Dazet. O retrato 10x6 foi publicado pela editora Pierre Horay, em 1977, no livro de Lefrère, *Le Visage de Lautreamont*. Desde então, este jovem de olhar obscuro, levemente encostado à uma pilha de livros, emprestaria o rosto a Isidore Ducasse. Ao encontrar a imagem, o trabalho de Lefrère foi lançado ao centro do polêmico debate sobre a representação de Lautréamont, cuja controvérsia parece ter iniciado com a gravura de 1896 feita por Félix Vallotton para o *Livre des Masques* de Remy de Gourmont, e não se encerrou até os dias de hoje.

Além desta recolhida por Lefrère, há notícia de outra fotografia, cujo paradeiro atualmente é desconhecido. Segundo consta, os gêmeos Gervásio e Álvaro Guillot-Muñoz, durante a pesquisa que resultaria no livro *Lautréamont e Laforgue*, de 1925, teriam encontrado com Eudoxie Petit, viúva de Jean-Julien Ducasse, tio de Isidore, um daguerreótipo atribuído a ele. No entanto, o retrato foi recolhido junto com materiais de pesquisa durante a invasão da casa argentina de Álvaro Guillot-Muñoz por agentes da ditadura uruguaia de Gabriel Terra (1933-1938). Apesar de inúmeros esforços, a imagem nunca mais foi encontrada. Consta que outros, como os poetas Jules Supervielle, Pedro Leandro Ipuche e o gravurista Melchor Méndez Gabariños, teriam visto o daguerreótipo. Méndez Gabariños, inclusive, transformou sua lembrança em uma imprecisa xilogravura, publicada na revista *Cruz del Sur* em 1929, cujo detalhe da face ocupou lugar ao lado de Laforgue na edição do livro dos Guillot-Muñoz pela editora Arca em 1974. Diante da frustrada ausência de imagem, durante décadas, houve outras inúmeras tentativas de representar Isidore, seja através de relatos indiretos como gravura de Adolfo Pastor, seja por imagens oníricas como o desenho de Salvador Dalí, ou pela fotografia-instalação de Man Ray. A descoberta da foto por Lefrère, de certa forma, estabilizou a face de Lautréamont e trouxe visibilidade para seus métodos de investigação, desenvolvido à margem de uma produtiva carreira ligada a estudos sobre patógenos transmitidos pelo sangue. Como médico, seus estudos foram determinantes para os avanços da medicina na área das transfusões de sangue, especialmente, naquele período, nas incipientes pesquisas sobre HIV. Paralelamente ao trabalho como hematologista, Lefrère se dedicou obsessivamente na recuperação da trajetória de vida de poetas do século XIX, especialmente, Lautréamont e Rimbaud. A procura por documentos alcançou resultados

promissores nos Altos Pirineus, sua região de origem, a mesma em que o poeta montevidiano viveu entre os anos de 1858 e 1867, quando fez sua formação escolar em Tarbes e Pau.

No livro *Le Visage de Lautréamont*, Lefrère informa sobre o encontro com Louise Dazet, que forneceu valiosas informações sobre seu pai, Georges, e seu avô, Jean, além de outros familiares que conviveram diretamente com Isidore. Todos formaram, uma espécie de segunda família do montevidiano, por isso, desde o princípio, o pesquisador tinha em mente que seria surpreendente se não houvesse ao menos um retrato do montevidiano entre os Dazets. De fato, Louise, em determinado momento, trouxe do sótão um álbum com fotografias realizadas entre 1858 e 1875. Entre aquelas imagens, todas as pessoas retratadas foram reconhecidas por ela, eram membros de sua família. Somente duas, ela dizia não conseguir identificar. A primeira fotografia era de um homem de barba longa, com idade já por volta dos quarenta anos, provavelmente o pai do poeta, François Ducasse, conhecido como o Chanceler. A outra imagem, de um jovem alto e moreno, colocada ao lado de uma fotografia de Georges, parecia ser o retrato que Lefrère procurava. Lefrère vê no rosto daquele jovem, a mesma face, os mesmos olhos, o mesmo cabelo de outros da família Ducasse. Ainda assim, não há certeza de que aquela fotografia seja um retrato de Lautréamont. Sobre essa inquietamente dúvida, coube a Lefrère lamentar a morte de Alvaro Guillot-Muñoz, ocorrida em 1971, quatro anos antes do seu achado, impedindo a comparação correspondente com aquela imagem encontrada em 1925 e desaparecida nas mãos da polícia.

Jean-Jacques Lefrère terminaria seus dias defendendo uma controversa interpretação das artes rupestres pré-históricas. Na obra *La plus vieille énigme de l'humanité*, em colaboração com Bertrand David, argumenta que os homens e mulheres teriam criado os desenhos por meio de sombras projetadas nas cavernas a partir da figura de animais. Diferente da fotografia de Isidore Ducasse, essa hipótese, que eles batizaram de **teoria das sombras**, não costuma ser aceita no mundo científico.

je ne laisserai pas de Memoires

Autor de uma obra tão curta quanto impactante, somado às incertezas da sua trajetória de vida, Conde de Lautréamont, seduziu gerações por produzir uma literatura ao mesmo tempo grotesca, abissal e irônica. Hoje sabemos que Lautréamont foi o pseudônimo utilizado por Isidore Ducasse na edição completa de *Os Cantos de Maldoror* em 1869 pelos editores Albert Lacroix & Verboeckhoven impresso na Bélgica. Tal edição praticamente desapareceu, se tornou raríssima, porque, os editores, decidiram não a colocar à venda, temendo processos pelo conteúdo.

Isidore Ducasse teve o seu destino ligado ao estado de sítio. Quando veio ao mundo no dia 4 de abril de 1846, em Montevidéu, a cidade estava cercada pelas tropas de Juan Manuel Rosas. A história de uma cidade fortificada que resiste a invasão repercutiu ao ponto de dar título de *Montevideo ou une Nouvelle Troie* ao livro assinado por Alexandre Dumas sobre o conflito. Os familiares de Isidore se envolveram diretamente com a guerra que duraria anos e produziria cenas de crueldade e violência, cujos relatos devem ter chegado ao pequeno Isidore. Anos mais tarde, é provável que o livro de Dumas esteve entre suas leituras. Ainda mais certo é que tenha lido A Ilíada, cujas imagens da guerra homérica povoaram sua imaginação.

Vinte e quatro anos depois, no dia 07 de novembro de 1870, Isidore morreria em seu quarto na Paris cercada pelas tropas prussianas em uma guerra que levaria ao fim do segundo Império francês e, ao mesmo tempo, ao trágico destino da Comuna de Paris. Entre esses acontecimentos, ele publicou os *Os Cantos de Maldoror e Poesias I e III*, uma obra tão assombrosa quanto enxuta, cuja rareza mobilizou gerações de obcecados pesquisadores em buscas dos rastros que ajudassem a compreender a personalidade de um autor, em uma tentativa, muitas vezes, desesperada, de agarrar uma sombra.

Hoje sabemos que Isidore foi o filho único de François Ducasse e Céleste Jacqueline Davezac, originários da região dos Altos Pirineus, no sudoeste da França. Sobre sua mãe as informações são escassas: há registro de que foi trabalhadora doméstica e “cortadora de tecidos”. Na juventude, François atuou como professor no povoado de Tarbes-Nord, mesma localidade em que Céleste vivia, onde provavelmente se conheceram. Céleste migrou para Montevidéu em 1841, três anos após a chegada de François. Se casaram em 21 de fevereiro de 1846, Isidore nasceria menos de dois meses depois. Céleste viria falecer quando o bebê tinha somente um ano e oito meses. Não se

sabe ao certo os motivos de sua morte, na certidão aparece a informação de causa natural. No entanto, curiosamente, Céleste foi enterrada sob o nome de Celestina Carolina, sem referência ao sobrenome da família Davezac ou Ducasse. Seus familiares mais diretos, por anos, sustentaram a tese de que sua morte teria sido um suicídio. Hoje não há qualquer rastro de seu túmulo.

O Chanceler, como era conhecido François, trabalhou como representante do consulado francês no Uruguai. Um homem com formação intelectual, apresentava-se sempre bem trajado, consta que era sedutor e investia na conquista de vedetes que passavam pelo Teatro Solis. Também há informações de que François se interessava por estudos etnográficos e em 1862, teria realizado uma viagem junto com seu amigo Eugenio Baudry, para estudar as missões jesuíticas-guaranis nas regiões do Paraguai, Brasil e Argentina. Eugenio Baudry, teve que retornar antes e acabou assinado por contrabandistas brasileiros, tragédia que levou a destruição do caderno de anotações de François que estava na posse do amigo. Nesta aventura, François contraiu paludismo, entrando em terrível estado febril. Curiosamente, anos mais tarde, revelou que durante o *delirium tremens* viu imagens que tinham correspondências com as que leu nos *Cantos* de seu filho.

François, viveria 80 anos, grande parte deles habitando um quarto do luxuoso Hotel Pyramides, ao lado da Praça Matriz, na área central de Montevidéu. Apesar de uma condição econômica confortável, nas últimas décadas optou por levar uma vida discreta, com poucas amizades, à exceção de Prudencio Montagne, amigo com quem se reunia nas tardes para tomar mate amargo. Com sua morte, em 1889, o Chanceler deixou uma pequena fortuna para seu irmão que pôde investir nos negócios ligados a um moinho em Córdoba, na Argentina.

Isidore passou sua infância sob tutela do pai, na casa n.9 da rua Camacué, muito próxima às margens do rio da Prata. Da rua e de sua casa, hoje não restam mais nada. Depois de anos de decadência econômica que a transformou em território de exploração sexual, a rua Camacué desapareceu completamente na reforma do aterro onde emergiria a parte mais ao sul da *rambla*. Dizem que na infância, Isidore, era um garoto solitário, que amava observar o mar e que nadava como um peixe.

Aos 13 anos foi enviado para a mesma região de origem de seus pais como estudante interno do Liceu Imperial. Fez os primeiros anos na cidade de Tarbes, e o secundário, em Pau. Em 1865, recebe o título de bacharel em letras. Sobre esse período, Paul Lespès, seu colega de liceu, muitos anos mais tarde, falou sobre suas memórias a

respeito de Isidore. Paul Lespès revelava a imagem de um adolescente alto, um pouco curvado, de tez pálida, os cabelos longos caídos sobre a testa, com voz aguda, uma fisionomia pouco atraente e temperamento retraído, introspectivo e soturno, desadaptado à França e saudoso de seu país natal. Lespès recordava vividamente o comportamento de Isidore nas aulas do sr. Histin, professor de retórica, dizia que Isidore se revoltava contra os exercícios propostos pelo professor, e esse, por sua vez, punia-o devido suas delirantes e lúgubres dissertações.

Em 1867, há registro de que Isidore teria voltado para Montevidéu, mas, sua estadia parece ter sido breve, já que, em agosto de 1868, se encontra novamente na França, dessa vez, em Paris, onde imprime, pela *Imprimerie Balitout, Questroi et Cie*, às suas custas, o *Canto Primeiro*, que mais tarde viria a compor *Os Cantos de Maldoror*. Opta por publicar o livro anonimamente, com *** no lugar do nome do autor. No início do ano seguinte, o mesmo canto também aparece em Bourdeaux na *coletânea Parfums de Laâmee*, de Evariste Carrance.

Nesse período, mora em quartos de hotel em diferentes pontos da cidade, lugares em que deve ter escrito febrilmente, trabalhando nos outros cinco cantos que completariam o livro. Não há qualquer indício de que Isidore teria frequentado as rodas literárias que agitavam Paris daqueles anos. Em carta para Jean Darasse, banqueiro responsável em repassar a ajuda econômica que seu pai enviava desde Montevidéu, Isidore dizia que não costumava sair e que estava sempre em casa. Anos mais tarde, os vizinhos guardavam a memória daquele estranho rapaz ao relatar o incômodo da convivência, já que, escrevia à noite, sentado ao piano, declamando e construindo suas frases acompanhado a prosopopeia dos acordes.

Isidore teve dificuldades em conseguir encontrar editor com coragem para publicar seu livro. Em 10 de novembro de 1868, escreve uma carta para Victor Hugo, junto com duas cópias do *Primeiro Canto*, pedindo a interseção do renomado escritor, frente a Albert Lacroix, editor e livreiro belga que, em sociedade com Hippolyte-Louis Verboeckhoven, possuía uma imponente livraria e casa impressora em Paris, cujo catálogo, incluía livros de exilados do Segundo Império, como *Les Misérables*.

Na carta, Isidore reconhece, ainda que modestamente, seu atrevimento, dizendo que conseguiu o endereço de Hugo espreitando a informação impressa no jornal que um garoto tinha em mãos no correio. Diz que já tinha escrito a uma vintena de críticos e que ficaria imensamente feliz com a resposta, já que não era ninguém naquele século, enquanto, Victor Hugo, era O Tudo. Não sabemos a exata reação de Victor Hugo diante

do pedido do jovem escritor, não sabemos se ele intercedeu por Ducasse junto ao editor, mas, é fato que a carta foi respondida e que Lacroix imprimiu a primeira edição completa de *Os Cantos*.

Os perspicazes editores, buscando escapar da censura de Napoleão III, optam por imprimir o livro na Bélgica. Foi assim que, em 1869, veio ao mundo a primeira edição completa de *Os Cantos de Maldoror*, desta vez, assinado como Conde de Lautréamont. Não há como saber ao certo, mas tudo indica que a origem do pseudônimo estaria na variação da grafia de **L**atr~~é~~au**m**ont, personagem de Eugène Sue, publicado em 1837. No entanto, mesmo que sutil, há diferenças entre os dois nomes, e, ainda que se possa considerar um erro tipográfico, o mais provável é que com essa mudança, Isidore pretendesse inserir *l'autre*, ou seja, o outro, em sua própria identidade como autor.

Essa edição, considerada a primeira, a única que Isidore conheceu, nunca foi vendida comercialmente. A decisão de impedir a distribuição ocorreu por receio de processos pelo conteúdo da publicação, afinal, como o próprio autor reconhece, o livro “estava pintado sob cores muito amargas”. Vale lembrar que faziam poucos anos que Auguste Poulet-Malassis, editor francês de *As Flores do Mal* de Baudelaire, entrou em falência, foi preso e teve que fugir para Bélgica por causa do processo sofrido pelo conteúdo da obra. Diante da situação, Ducasse escreve várias cartas para o mesmo Poulet-Malassis, insistindo que ele se encarregasse da distribuição, porque gostaria que seu livro fosse lido e julgado pela crítica. Mesmo entrando em acordo com as condições para a distribuição, *Os Cantos* permaneceu encalhado na tipografia.

Entre abril e junho de 1870, Isidore ainda publicaria pela Librairie Gabrie, *Poesias I e II*, desta vez, sem recorrer ao anonimato, escolhe colocar seu próprio nome no lugar do autor. Dedicava *Poesias I e II* aos colegas de Liceu e ao professor de retórica. Com o livro diz querer substituir a melancolia pela coragem, a dúvida pela certeza.

Poucos meses depois da publicação, no dia 24 de novembro de 1870, Isidore é encontrado morto em seu quarto por funcionários do hotel em que habitava. Para a polícia, só disseram que sabiam que era homem de letras. Foi enterrado no Cemitério do Norte – Montmartre e posteriormente os ossos foram dispersos no Ossário de Pantin, desaparecendo completamente.

Referências Bibliográficas

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os Cantos de Maldoror**: obra completa. – 2ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Los Cantos de Maldoror**. – Montevideo: Editorial Hum, 2020.

LEFRÈRE, Jean-Jaques. **Le visage de Lautréamont**: Isidore Ducasse à Tarbes et à Pau. – Paris: Pierre Horay éditeur, 1977.

LEFRÈRE, Jean-Jaques. **Isidore Ducasse** : auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont. – Paris: Librairie Arthème Fayard, 1998

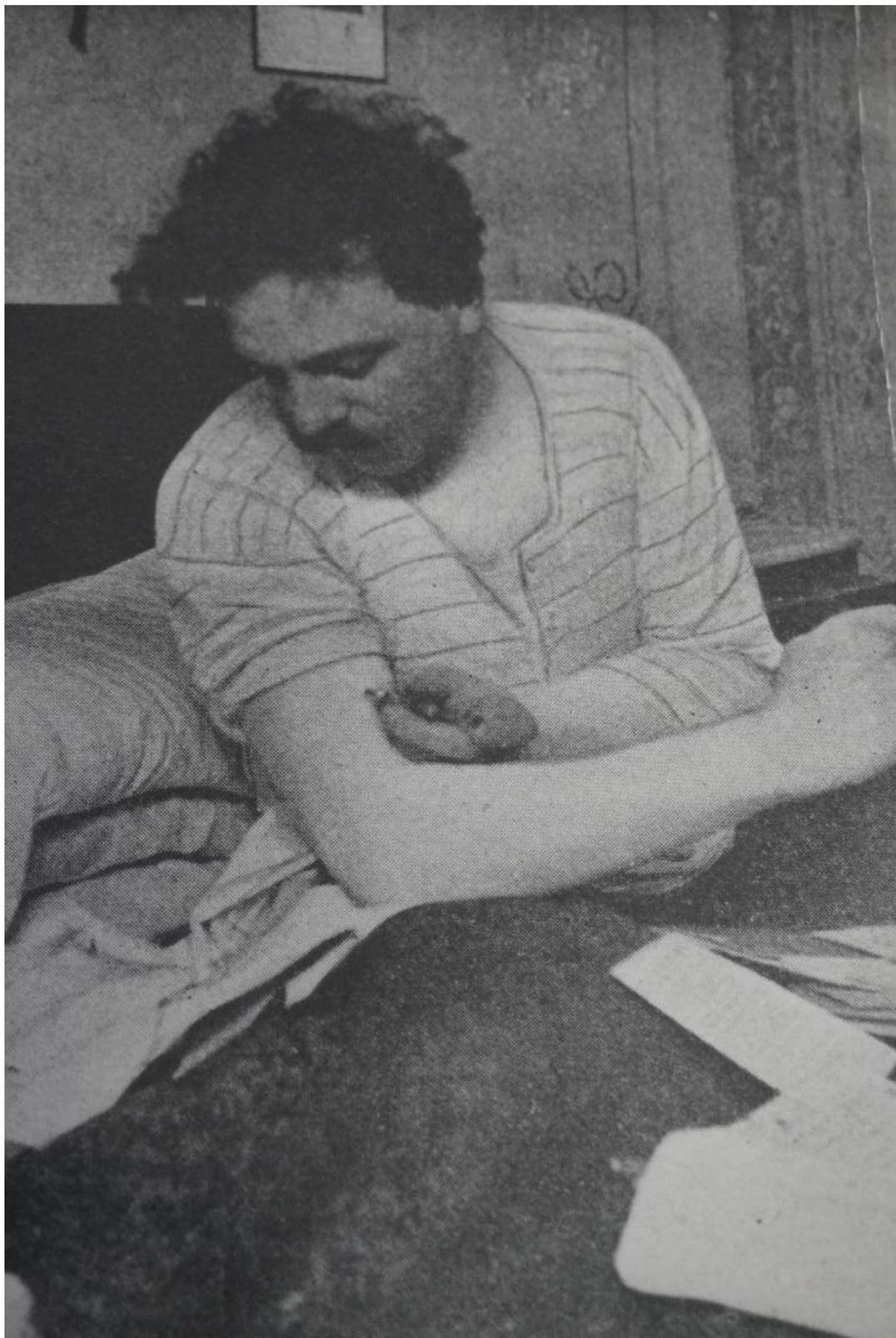
GUILLOT-MUÑOZ, Alvaro. **Lautréamont à Montevideo**. – Paris: La Quinzaine littéraire, 1972

GUILLOT-MUÑOZ, Alvaro; GUILLOT-MUÑOZ, Gervásio. **Lautréamont e Laforgue**. – Montevideo: Arca, 1974.

PICHON-RIVIÈRE, Enrique. **Psicoanálisis del Conde de Lautréamont**. – Buenos Aires-Barcelona: Editorial Argonauta, 1992

ROCCA, Pablo. **Enigmas para resolver**: los últimos días de François Ducasse. ALEA | Rio de Janeiro. vol. 21/1, p. 305-342. jan-abr. 2019

Julio Herrera y Reissig



“*El artista dándose inyecciones de morfina antes de escribir uno de sus más bellos poemas pastorales*”. Essa é a legenda da foto feita por José Adami na primavera de 1906 em que **Julio Herrera y Reissig** aparece injetando com uma seringa em seu braço esquerdo. A imagem aparece no centro da página, junto de outras três fotografias da intimidade do poeta, que ilustram a nota que José Soiza Reilly publicou sob o título de *Los mártires de un poeta aristocrata* na revista *Caras y Caretas* do dia 19 de janeiro de 1907. A nota inicia com o convite do próprio poeta solitário para visitá-lo no casarão da rua Ituzaingó, cujo mirador no terraço ficou conhecido como Torre dos Panoramas. Soiza Reilly aceita o convite e convida o leitor para subir as escadarias da edificação cuja placa advertia: “*prohibida la entrada a los Uruguayos*”. Rubén Darío, como leitor da nota, acompanha os passos de Soiza Reilly e espia a intimidade do raro poeta que em seu dormitório mais parecia um menino doente. Em sua conferência sobre **Herrera y Reissig** no Teatro Solís em 1912, Darío faz questão de indicar sua fonte: “*el señor S. Reylli há afirmado haber oído estas confesiones del atutor: yo no soy vicioso. Cuando tengo que escribir algún poema em que necessito volcar todo mi ser, todo mi espiritu, toda mi alma, fumo opio, bebo éter y me doy inyecciones de morfina*”. O perfil de Soiza Reilly, em uma revista de grande circulação em ambas as margens do Rio da Prata contribuiu demasiadamente para a imagem do poeta aristocrata e morfinómano. Hoje, sabe-se mais sobre a construção da imagem. Segundo testemunho posterior do próprio Soiza Reilly, Herrera y Reissig teve participação relevante na composição da nota, calculando sua própria pose, inclusive, sugerindo a fotografia injetando morfina.

Quando passou por Montevideú em 1914, Ruben Darío participou à exaustão de eventos sociais. Foram tantos, que alguns precisaram ser cancelados pelo visitante, justificado sua indisposição pelos excessos de bebida e comida nos banquetes que se iniciaram ainda na Europa e tiveram continuidade durante seu périplo no Rio de Janeiro. Alguns desses eventos, os jornais chegaram a criticar a indisposição do poeta que teria feito uma leitura cansativa, balbuciante, confundindo páginas, cometendo erros lamentáveis com pouco entusiasmo durante tais cerimônias. Um dos pontos altos daqueles dias que esteve na cidade foi, certamente, sua conferência sobre Julio Herrera y Reissig realizada no teatro Solís. O poeta nicaraguense rendia sua homenagem ao poeta uruguaio morto poucos anos antes. Darío reconheceu modestamente seu pouco conhecimento, ainda assim, colocou entre seu panteão de raros. Fez questão de citar sua fonte da base de seu discurso “*el señor S. Reylli há afirmado haber oído estas confesiones del autor de los peregrinos de*

la piedra: yo no soy vicioso. Cuando tengo que escribir algún poema em que necessito volcar todo mi ser, todo mi espiritu, toda mi alma, fumo opio, bebo éter y me doy inyecciones de morfina”.

Referências Bibliográficas

BLIXEN, Maria Carina. **Prosas Herrerianas**: homenaje a Julio Herrera y Reissig. - Montevideo: Biblioteca Nacional; Ed. de la Banda Oriental, 2011.

ESPINA, Eduardo. **Julio Herrera y Reissig**: prohibida la entrada a los uruguayos. - Barcelona: Planeta, 2010.

FLORES MORA, Magela. Julio Herrera y Reissig. - Montevideo: Letras, 1947.

MAZZUCHELLI, Aldo. **La mejor de las fieras humanas**: vida de Julio Herrera y Reissig. Taurus, 2010.

HERERA Y REISSIG, Julio; MAZZUCHELLI, Aldo. **Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer**. Taurus. 2006.

Roberto de las Carreras



EL AVANTE
Roberto de las Carreras

Fotografia do perfil de Roberto de las Carreras, publicada na primeira página à esquerda do livro *Amor Libre. Interviews voluptuosos com Roberto de las Carreras*, cuja impressão foi finalizada no dia 05 de outubro de 1905. Meses antes, a imagem já havia sido utilizada nas páginas de *La Revista*, periódico dirigido por Julio Herrera y Reissing. Com *Amor Libre*, Roberto radicaliza o movimento de conversão de sua vida íntima em ficção, publicando três entrevistas fictícias e supostas cartas pessoais trocadas com sua esposa, apelidada por ele de musa do amor livre, Berta Bandinelli, a quem dedica o livro.

Com a chamativa fonte na grafia de EL AMANTE logo acima de sua própria assinatura, Roberto parece querer demarcar seu lugar em sua original interpretação da luta de classes, por ele entendida como o conflito entre o marido e o amante, cuja dialética levaria a humanidade à revolução sensual. Ciente do imperativo da imagem na vida moderna, Roberto não só se preocupou com as minúcias de suas formas de vestir e posar em público, como também, investiu em luxuosas edições de seus livros, recorrendo a recursos gráficos no que havia de mais moderno, como papéis de altíssima qualidade e tipografias inusuais, passando uma atmosfera de luxo e luxúria. A máscara era seu rosto. A superfície era sua fundura.

Roberto de las Carreras faleceu em 13 de agosto de 1963, em Montevideu. Seu cortejo fúnebre ocorreu dia seguinte no Cemitério Central, acompanhado por poucos familiares e amigos. Sem discursos, o enterro foi como tinha sido sua vida nos últimos cinquenta anos: discreta, completamente diferente da agitação pública que causavam seus feitos na primeira década do século XX.

Desde que em 1907 foi nomeado cônsul do governo uruguaio na cidade de Paranaguá, no sul do Brasil, Roberto viveu seu próprio exílio. Em princípio, foi nomeado pelo então presidente, José Pablo Batlle y Ordóñez, pouco antes de terminar o governo, ao posto de Consul da região de La Plata. No entanto, diante de sua má fama, a escolha foi negada pelo governo Argentino. Para quem sonhava com Paris, restou aceitar a colocação na pequena cidade portuária há pouco menos de 100 quilômetros de Curitiba, capital do estado do Paraná. Isolado, longe da sociabilidade das tertúlias, da vida boêmia envolta no cheiro de fumo e café, do reconhecimento dos bajuladores e dos desafetos, sua vida no Brasil parece ter sido isolada e triste. Nos primeiros anos, tentou reunir uma pequena biblioteca mantendo correspondência com livrarias francesas: Dom Quixote, Rabelais, manuais de higiene e alguns livros de arte. Viajava com alguma frequência para Curitiba, certamente em busca de ares mais cosmopolitas. Lá, além dos compromissos burocráticos relacionados à função que exercia, parece ter tido algum contato com círculos ocultistas, especialmente em torno do Templo das Musas, já que em 1909 dedicou uma das seções de *La Venus Celeste* – o único publicado por ele no Brasil –, ao poeta simbolista Dario Veloso.

Com os anos, Roberto começou a ser visto com desconfiança, tanto pelos superiores, quanto pelas pessoas de seu convívio mais imediato. Em 1910 escreve uma carta confusa para Delmira Agustini em agradecimento pelo recebimento do livro *Los Cantos de la Mañana*, publicado pela poeta naquele ano. Ele passava horas fechado no seu quarto, bebia litros e litros de leite e raras vezes ia ao escritório. Em momentos de euforia declamou poemas em homenagem à Santa Teresa, provocando risos entre aqueles que ainda convivia. Sofreu denúncias por sua conduta em questões burocráticas e promoveu escândalos por ter se envolvido com mulheres casadas. A situação ficou incontornável, ao ponto do governo uruguaio, pedisse para que Roberto entregasse a

função e voltasse para Montevidéu. Para garantir sua volta, prometeram um traslado de seu posto para Assunção no Paraguai, que nunca seria cumprido. Diante da demora, o governo precisou fazer uma diligência e descobriu que Roberto estava preso, fato que lhe impedia de cumprir as ordens de retorno.

Em 1914 estava de volta ao Uruguai, no entanto, nunca mais retornou ao centro do palco da vida pública. Foi sendo esquecido. Quando recuperado pela crítica, foi para ocupar lugar fora do *cânon*, entre poetas menores, cujo passado de *enfant terrible* valia mais pelos atos do que por sua obra. Até 1916 morou sozinho na casa modesta de Villa Dolores, onde manteve a amizade com o jovem Atílio Verdecanna, que atuava como uma espécie de secretário. Atílio, por admiração, dedicava suas tardes para copiar as frases que o poeta ditava enquanto caminhava de um lado para outro da sala. O jovem anotou durante aqueles anos tudo o que foi dito, de forma literal, reunindo em cadernos ideias dispersas e projetos de livros nunca realizados. Roberto nunca mais publicou. Seu último livro foi *Suspiros de una Palmera* de 1912, depois, o silêncio literário até o dia de sua morte. Os últimos anos de Roberto de las Carreras foi internado no sanatório de Las Piedras. Antes disso, ainda morou com uma tia em Montevidéu, depois, durante décadas, esteve sob o cuidado de seu único filho, Raul, em Canelones. Após o falecimento de Raul, o médico de Roberto recomendou a internação. Não se sabe bem ao certo quando começou, provavelmente desde os tempos em Paranaguá, ele reclamava ouvir zumbidos aterradores, demonstrava perturbação sensorial e recorria a frases incompreensíveis. Parecia ter perdido a referência de tempo e espaço. Dizia esperar ainda o prometido traslado para o consulado em Assunção, ou, sua transferência para a embaixada de Paris.

Nos seus últimos cinquenta anos, permaneceu praticamente recluso, recebendo raras visitas, levando vida metódica, com dieta vegetariana rica em cálcio, somada à rotina de banhos gelados que acreditava colaborar com sua saúde. Pouco lembrava o jovem libertário, que tencionava a moral e, por sua conduta libertina, era visto como verdadeiro terror dos maridos e das esposas. Daquele homem restava a preocupação rígida com os gestos e o mesmo brilho pungente no olhar. Álvaro Guinõt-Munõz, chegou a dar notícia de que Roberto guardava uma fotografia dentro de certo baú aveludado dizendo ser a imagem de Lautréamont, seu verdadeiro pai. Ainda que completamente inverossímil, dizia Álvaro que Roberto afirmava acreditar ser filho bastardo de Maldoror. Hoje é difícil saber se a associação entre Roberto e Isidore é fruto da narrativa produzida pelos pesquisadores, muitas vezes, encantada pela procura mítica de Lautréamont; ou, é

parte do personagem criado pelo próprio Roberto que buscou borrar a linha entre vida e literatura.

A existência de Roberto esteve, inevitavelmente, condenada a questão da hereditariedade, ainda que, às vezes, para negá-la. Era herdeiro de uma família que concentrou posses e riqueza, os García Zúñiga, cuja influência política na região chegou ao ponto de sua história se confundir com a formação do Estado Nacional Argentino e Uruguaio. A mesma origem aristocrática que permitiu levar grande parte da vida sem trabalhar, usufruindo das vantagens da condição de herdeiro, também o colocou no lugar instável de filho ilegítimo, tendo que enfrentar os mesmos estigmas que sua mãe. Recorrendo a linhagem, mas em duelo com sua origem, Roberto nomeava a si mesmo como: O Bastardo, aristocrata revolucionário.

Clara García de Zúñiga, a mãe de Roberto, se tornou conhecida por ter sido uma mulher que buscou no sexo seu espaço de liberdade na Montevideu provinciana de final do século XIX. Viveu intensamente o amor erótico, tendo diferentes parceiros que gostava de exibir em público. Além de sua vida íntima, ela chocava a moral rígida, por sua liberdade em gestos cotidianos, como andar com os cabelos soltos ou com o teto de sua carruagem aberto. Tais condutas foram consideradas extravagantes. Clara acabou processada, confinada e condenada ao estigma da loucura.

Filha de Mateo García Zúñiga, grande latifundiário, ex-governador da província de Entre Rios na Argentina, que, em 1854 decidiu levar sua família para o Uruguai fugindo de conflitos de terra, Clara casou-se aos 14 anos com José Maria Zuviría, um homem 22 anos mais velho, com quem teve três filhos. Poucos anos depois das bodas, precisou lidar com a difamação quando seu marido foi acusado de seduzir a própria sogra, ou seja, a mãe de Clara, Rosalía de Elía de Zúñiga. As circunstâncias vexatórias levaram Clara fugir de casa com seus filhos, passando residir na Quinta do bairro Prado, um casarão tradicionalmente ocupado pela família para veraneio.

É neste período que, passa ter uma vida socialmente ativa e sexualmente diversa, sem se importar muito com rumores que causava à boca pequena. Clara ainda criaria outras seis crianças, sendo uma delas, a mais nova, Roberto, filho de Ernesto de las Carreras, amigo íntimo de seu marido. Sua ousadia foi registrada pelos tribunais quando se defendeu frente às acusações de incapacidade mental. Perguntada se havia tido outros filhos fruto do adultério, ela respondeu de forma categórica: sim, criei todos os filhos que me deu gana. Um por ano. Porque eu transo como você e como todos os presentes nesta sala. Todos fodemos e eu dou todas as vezes que tenho vontade. Quando não tenho

alguém, pago. Não há prazer mais gostoso. Se faço isso é porque sou livre, jovem e perfeita. Como estou separada de meu marido, não quero passar a vida sem foder.

Foi a defesa de sua liberdade e de seus filhos que fez com que Clara lutasse contra o marido, médicos e juristas, que pautados em critérios morais e científicos da época, quiseram separá-los da mãe, e terminaram, em 1885, impedindo de que ela pudesse usufruir de seus próprios bens. Clara passaria seus últimos dias presa pela sua própria família, na torre construída no alto da luxuosa casa que lhe pertencia.

Foi neste casarão que Roberto cresceu sob as benesses de menino rico, ainda que, filho de uma relação não oficial. Teve formação literária e dedicou-se à prática de esgrima. Em 1892 publicou o seu primeiro livro *Poesias* sob o pseudônimo de Jorge Kostai. Dois anos depois, seria a vez de *Amigos* e *Al Lector*, agora assinado sob seu próprio nome, publicado originalmente no *El Dia*, jornal dirigido por José Batlle y Ordóñez, político colorado que anos depois assumiria a presidência da República uruguaia.

Em 1895, após receber recursos herdado na morte do pai, Roberto realiza um *tour* pela Europa e norte da África. Como muitos de sua geração, a viagem para Paris fazia parte do debute literário, ainda que, no caso dele, há dúvidas se a cidade francesa tenha feito parte do seu périplo de formação. O público leitor montevideano pôde acompanhar as aventuras do jovem literato, graças as crônicas publicadas por ele no *El Dia*. Nelas, Roberto mitificava sua viagem, dizendo ter seduzido Bella de Otero e entrado disfarçado em um harém na Argélia. Ele retorna três anos depois para Montevideu como um dândi. Passa a se vestir à *moda parisien*, com roupas de cores extravagantes muito coladas ao corpo, ostentava um fino e ornamentado bigode ruivo e caminhava apoiado em um bastão de finíssimo de junco. Além do estilo, na sua bagagem chegou com novidades trazidas da europa: novas práticas poéticas, conversão ao socialismo libertário e a defesa do amor livre.

Em 1900 publica *Sueño del Oriente*, produzido com esmero gráfico que chama atenção, na capa traz a imagem de uma mulher de costas, olhando em direção ao mar. O livro em prosa convida o leitor a ser seu *voyeur* cúmplice ao lançar olhares luxuriosos para mulheres na praia de Pocitos, um conhecido balneário montevideano. Aos poucos, a narrativa recorre ao erotismo exótico, remetendo a cenas de um harém oriental, insinuando orgias, colocadas em contraste com a moral sexual restritiva imperante na sociedade uruguaia da época. Publicado na semana santa, o livro foi enviado como presente para o arcebispo de Montevideu. *Sueño del Oriente* é recebido com entusiasmo

pelo poeta Julio Herrera y Reissig, que publica uma elogiosa crítica em *La Revista*, periódico em que era editor. A partir de então, Roberto e Julio ficam amigos, e passam a proclamar juntos a defesa daquilo que chamariam de *revolução sensual*. Roberto torna-se frequentador assíduo, ao ponto de receber a alcunha de Mestre da *Torre de los Panoramas*, cenáculo literário que Julio mantinha no terraço de sua casa a partir de 1903. Ali, de frente para o Rio da Prata, rodeados por outros jovens artistas e aspirantes, exploraram a forma livre do verso moderno e conspiraram, muitas vezes, embalados pelo som da guitarra de Julio. A amizade terminaria anos mais tarde, por causa de acusações mútuas de plágio de um verso. A disputa em que cada um afirmava ser o verdadeiro autor tomou conta da imprensa e afastou os poetas de forma definitiva.

Visando difundir o livro, Roberto enviou *Sueño del Oriente* por correspondência para Armando Vasseur, uruguaio de nascimento, que há anos vivia em Buenos Aires, onde cultivava a fama de participar das rodas literárias ao lado de Rubén Darío. A generosidade de Roberto de las Carreras obteve uma resposta dura. Armando Vasseur, em carta, escrevia que a “obrinha” era menos que medíocre, era grotesca naquilo que tinha de pretenciosa e vil pelo que desprezava. O acontecimento gerou uma sequência de insultos mútuos pelas páginas dos jornais. Roberto desafia Vasseur para um duelo. É negado por Vasseur em defesa do direito à covardia. Preocupado com os descaminhos que o relato da história poderia trazer, o próprio Vasseur quis que soubéssemos detalhes da intriga. Publicou na forma de livreto, seu relato dos acontecimentos intitulado *Folleto de ultra tumba para hombres solos. El incidente habido entre A. Armando Vasseur y Roberto Gacia Zuniga (a) de las Carreras*.

Neste período, Roberto passa a frequentar os círculos anarquistas, publicando com regularidade na imprensa libertária. Em outubro de 1901, com 26 anos, o anarquista se casa com Berta Bandinelli, sua prima, que, na ocasião, não possuía 15 anos completos. Para justificar ato, aparentemente contraditório para um defensor do amor livre, Roberto publicou uma carta na imprensa endereçada à Julio Herrera, explicando seus motivos. Seu tom era exageradamente parcimonioso: “em nome de Afrodite, te devo uma explicação” “Eu imploro sua absolvição suprema, oh pontífice da libertinagem”. Segundo ele, os papeis das bodas nada importava para o casal de amantes, sua única motivação era que Berta, como menor de idade, sendo solteira não podia usufruir de seus bens herdados. O casamento, se consumou de modo que passaram a viver juntos e tiveram um filho, Raul de las Carreras.

Em julho de 1902 Roberto realiza uma viagem para Argentina, mas acaba tendo que retornar antes do previsto. Ao chegar em casa, encontra Berta na cama com um amante. Diante do acontecimento, na edição do dia 25 de agosto, durante as festividades patrióticas nacionais, publica *!El amor libre em Montevideo! Interview com Roberto de las Carreras*, no jornal anarquista *La Rebellion*. A entrevista ganha destaque de capa e tamanha repercussão que outubro daquele ano, pelos mesmos impressores do jornal, Roberto lança, agora na forma de livro *Amor Libre. Interviews voluptuosos com Roberto de las Carreras*. Com *Amor Libre*, Roberto radicaliza o movimento de conversão de sua vida íntima em ficção, publicando três entrevistas fictícias e supostas cartas pessoais trocadas com Berta, apelidada por ele de musa do amor livre, a quem dedica o livro. Naquela ocasião, Roberto passa a viver no Hotel Pirâmides, o mesmo que, anos antes, morou François Ducasse, pai do Conde de Lautréamont. É neste ambiente luxuoso que a fictícia entrevista ocorre, dando ênfase ao luxo e a postura refinada do poeta *parisien* que na ocasião vestia extravagante paletó roxo. O livro *Amor Libre* se transformaria em sucesso editorial para época. Nele, Roberto responde, à sua maneira, à constrangedora circunstância pessoal, fazendo uma descrição detalhada dos momentos culminantes da relação. Naquela sociedade marcada pela honra patriarcal que legalmente autorizava o feminicídio cometido pelo homem traído, Roberto opta pelo gesto de, ao publicar o livro, trazer a público a miséria do casamento e da monogamia reinante na moralista aldeia, como gostava de chamar a Montevidéu daqueles anos. Roberto reconhece que direito ao prazer não estava restrito aos homens e que a liberdade sexual das mulheres era parte importante do processo de emancipação humana. Retoma a história materna, carregada de paixão e aventura que a educação burguesa ensinava odiar, afirmando ter consciência de que ao defender o sexo, estava também fazendo tributo às dores de Clara. No entanto, apesar de terminar com o processo de reconciliação, o próprio livro informa que depois do acontecimento, Berta teria decidido ir embora para a Espanha. O fato é que ela acaba mudando-se junto com o filho do casal, para São Paulo, no Brasil. Foi nesta cidade brasileira que, mesmo depois de um curto retorno à Montevidéu, Berta voltaria para viver seus últimos dias.

Nessa época Roberto manteria uma tertúlia no Café Moka onde possuía uma mesa reservada de frente para janela, em que era rodeado por seus secretários e admiradores, acompanhava o movimento citadino e “escrevia” suas obras. Escrever para Roberto se referia uma prática oral, já que grande parte de seus trabalhos foram ditados e anotados por secretários que o acompanharam durante grande parte de sua vida.

Foi numa tarde dessas no café Moka que Roberto avistou pela janela, a passagem de uma jovem mulher, vestida com vestido azul de corte grego. Seduzido pela *une passant*, Roberto se reconhece apaixonado e escreve o poema *En Onda Azul*, que viria a ser publicado como folheto. Em busca de galanteios donjuanesco, com ajuda de um de seus amigos, sobe pelos andaimes do Hotel Cólón, que na ocasião estava em reforma, até a sacada do quarto da mulher. Lá deixa uma cópia do poema junto a um buquê de flores. No dia seguinte, quando cruzava a rua em direção ao café Moka, Luis Geille, irmão da jovem, o parou para tomar satisfação. Diante do movimento brusco do poeta, o irmão descarregou o revólver acertando dois tiros. Ao cair baleado, ele teria dito: esta noite jantarei com os deuses. Depois que se recuperou, Roberto ostentava os buracos de tiro em seu paletó. As balas ficam alojadas nos pulmões para o resto da vida. Publica em seguida *Diadema Funebre*, com uma grande mancha roxa na capa.

Após o incidente a situação do poeta já não era mais a mesma. Os recursos de sua herança já vinham se esgotando, se sustentava com a ajuda que ganhava do *El Día*. Nesse período passa a morar com familiares e se adaptar a lugares com menor status econômico. Como era comum entre os filhos da elite, cobra do governo uruguaio algum emprego público que pudesse exercer, de preferência, uma embaixada na Europa. Após tentativas infrutíferas, o único destino que conseguiu foi um consulado periférico no Brasil, lugar de onde voltaria completamente transtornado.

Referências Bibliográficas

CARRERAS, Roberto de Las. **Por el Mundo**. - Montevideo: Ediciones El Galeón, 2008.

DOMÍNGUEZ, Carlos María. **El Bastardo – La Incapaz. La vida de Roberto de las Carreras y de su Madre, Clara**. - Barcelona: Seix Barral, 2018.

GOLDARACENA, Ricardo. **Roberto de Las Carreras, poeta**. - Montevideo: ExLibris, 1979.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Sexo y poesía en el 900 uruguayo**. Los extraños destinos de Roberto y Delmira. - Montevideo: Alfa, 1969.

WASEM, Marcos. **El amor libre en Montevideo: Roberto de las Carreras y la irrupción del anarquismo erótico en el Novecientos**. - Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. Biblioteca Nacional de Uruguay, 2015.

Horácio Quiroga



Horácio Quiroga no Consistório del Gay Saber, 1901. Instituto de Investigaciones y Archivos Literários. Donación Brignole- Delgado.

A imagem ilustra a edição de 1950 publicada como edição separada da Revista Número. A mesma foto aparece, juntamente com outras imagens do período, meses antes, como ilustração no capítulo pela *Revista del Instituto de Investigaciones y Archivos Literários*. A publicação de duas edições se sobrepõe, ainda que praticamente iguais, inclusive com a mesma apresentação do crítico Emir Monegal, parece revelar a ansiedade pela chegada ao público de um livro póstumo, de narrativa intimista de Horácio Quiroga, morto anos antes. A imagem revela o Horácio jovem, com roupas afrancesadas, posando para a câmera, com as barbas ordenadas, ainda como Pontífice do Consistório do Gay Saber, cenáculo mantido por ele e seus amigos em Montevideú por volta de 1901. Coube a seus amigos de juventude, aproveitando as experiências compartilhadas em Salto e Montevideú, José Delgado e Alberto Brignoli, escrever o primeiro retrato biográfico publicado em 1939, ou seja, escrito no calor da morte do amigo escritor. A eles coube criar a imagem que seria repetida infinitamente a respeito do retorno fracassado de Horácio da aventura parisiense, cujo relato era a deu ênfase nas roupas, vestimentas.

No dia 12 de julho de 1900, Horácio desembarcou em Montevideú, vindo da temporada de três meses em Paris. Na ocasião seus amigos afirmaram ter dificuldade em reconhecê-lo: voltou de terceira classe, vestindo roupas e calçados completamente desgastados, ostentava uma barba comprida e descuidada, que, mais tarde, acabaria se marca destacada de sua face. Ainda que a imagem de um retorno esfarrapado possa ter algo de exagero, a narrativa se valida quando comparada pelas circunstâncias de sua partida. No dia 30 de março, Horácio começou a viagem como um dândi, com roupas novas, malas ricas e camarote especial. Dessa experiência, após o retorno, Horácio falava pouco, mesmo para os amigos mais íntimos. Só anos mais tarde, em 1950, quando foi publicado o *Diário de Viaje a Paris*, a partir das anotações confiadas ao amigo Martínez Estrada, que se pôde saber detalhes da experiência durante os dias que esteve na cidade tida como farol da modernidade. Consta que esteve por três vezes no Salão da Exposição Universal, que visitou o Louvre e outros lugares famosos. Também participou de uma corrida de ciclismo usando a camiseta do CCS – Clube de Ciclismo de Salto. Compartilhou em algumas oportunidades, a mesa do Café Cyrano com Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo e Manuel Machado, no entanto, diz ter simpatizado somente com o poeta nicaraguense. Na sua opinião, os outros frequentadores do café, se estimavam demasiadamente. Com certo desprezo, ironiza o fato de Enrique Gómez Carrillo não saber falar guarani, ou melhor, nem mesmo saber da existência da língua.

Logo nas primeiras semanas viu-se sem dinheiro, precisou pedir moedas aos amigos para comer. De um lado ao outro da cidade, caminhava, encontrava seu lugar nos bancos das praças, nos jardins públicos. Sem recursos, à margem, conseguiu enxergar o lado escuro da cidade luminosa. Anos depois, dizia que foi à Paris somente por causa da bicicleta e completava: não tenho fibra de boêmio.

Nascido em 31 de dezembro de 1878, naquele ano de 1900, Horácio há pouco completava a maioridade. Realizou a viagem fazendo uso dos recursos herdados após o trágico acidente de seu pai, Prudencio Quiroga, morto com um tiro de escopeta acionado ao sair do barco após uma excursão de caça. Horácio que tinha somente dois anos e meio, presenciou a cena, caindo dos braços de sua mãe, Juana Petrona Fortaleza, conhecida como Pastora, que diante da terrível cena, desmaiou.

Ele cresceu como menino retraído, asmático, foi criado sob o olhar de sua mãe e outras duas irmãs e um irmão maiores. No entanto, a tragédia do pai, seria somente a primeira de uma série de mortes de pessoas muito próximas que acompanharia a vida dele. Anos mais tarde, Pastora contrairia matrimônio com Ascencio Barcos que passou a cultivar uma relação muito próxima a Horácio. No entanto, acamado, imobilizado devido a um derrame cerebral, Ascencio também deu cabo em sua própria vida.

Horácio tornou-se um jovem curioso pela vida intelectual e prática. Com o mesmo entusiasmo que se envolvia com as primeiras leituras, especialmente Leopoldo Lugones e Rubén Darío, acompanhava os trabalhos de carpintaria e reparações de máquinas. Paralelamente, desenvolve interesse pela fotografia, química e pelo ciclismo. Cria junto de seus amigos Alberto Brignole, Julio Jaureche e José Hasda, o grupo de *Los Três Mosqueteros*, se reunindo pelas noites em uma casa abandonada onde declamam em voz alta suas composições. Desses, somente Quiroga seguirá o caminho da literatura. Aos amigos dessa época José Delgado e Alberto Brignole coube escrever a generosa biografia *Vida y Obra de Horácio Quiroga*, publicada poucos anos após a morte de Horácio.

Com Carlos Berruti, realiza uma viagem de bicicleta entre Salto e Paysandú. Dessa experiência aparece *Para los ciclistas*, seu texto que circulou em periódico. Em 1898 publica no semanário saltenho Gil Blas seus textos mais exclusivamente literários sob o pseudônimo de Guillermo Eynhardt, personagem de Max Nordeau. Neste mesmo ano, junto com seu amigo Brignole, visitam pela primeira vez Leopoldo Lugones em Buenos Aires. Nos anos seguintes outras visitas ocorreriam, ao ponto de Horácio e Leopoldo, passarem a se considerar amigos. Em 1899 cria *Revista del Salto: semanario de literatura e ciência sociales*, empresa que durará somente alguns meses, mas imprime a versatilidade de Horácio, publicando poesia em verso e prosa, crítica literária e ensaios sobre diversos temas.

Ao retornar de Paris, Horácio passou a viver em Montevideú, onde, junto de seus amigos saltenhos criou o *Consistório do Gay Saber*, um cenáculo modernista, em que se reuniam para ler poesia, atravessados por toda uma ritualística, que garantiu a mística àqueles anos de boemia juvenil e flerte com os paraísos artificiais. Após circular na imprensa montevideana contos que são qualificados como decadentistas, em 1901, Horácio publica seu primeiro livro, *Los arrecifes de coral*, editado por *El Siglo Ilustrado* e dedicado a Leopoldo Lugones. A obra foi recebida como o primeiro livro simbolista de autor uruguaio.

No dia 05 de março de 1902, Federico Ferrando, envolvido em uma polêmica pela imprensa com Guzmán Papini y Záz, comprou uma arma que pretendia usar no duelo acertado entre os dois. Horácio, recém-chegado de uma viagem à Salto, ao tomar a arma para averiguar, acabou disparando um tiro no rosto do próprio Federico. A tragédia encerraria as atividades do Consistório do Gay Saber e afastaria definitivamente Horácio de Montevideú. Muda-se para Buenos Aires, onde assume posto de professor de castellano e publicada seus primeiros textos na Argentina.

Em junho de 1903, Horácio acompanha Leopoldo Lugones como fotógrafo na expedição encarregada para investigar as ruínas das missões jesuíticas da cidade de San Inácio, território Argentino, muito próximo da fronteira com o Brasil. Fica encantado com a região, ao ponto de que no ano seguinte decide realizar empreendimento no cultivo de algodão região do Chaco. A empresa se revelaria fracassada devido dificuldades no trato com os trabalhadores locais, registrando comentários racistas dele a respeito dos indígenas.

O fracasso força Horácio retornar à Buenos Aires para seu posto de professor. Foi na condição de docente que, em 1908, conheceu Ana María Cirés, colegial de 15 anos, que apesar da resistência familiar, se casaria com ele no final do ano seguinte. Na ocasião, Horácio tinha 31 anos. Naqueles anos, aproveitando as facilidades dadas pelo governo argentino para colonizar a região, comprou uma propriedade de 185 hectares em San Ignacio. Em 1910, o casal partiria para viver na propriedade. Lá, tiveram dois filhos, Eglê e Dario. Ele se dedica rigorosamente a educação dos filhos, exigindo obediência completa de suas ordens, expondo muitas vezes a cruzeza e aos perigos da floresta como forma de educação autônoma frente aos riscos do mundo. Horácio é nomeado como juiz de paz e oficial de registro civil, ofício que realiza com displicência.

Em 1904 publica *El Crimen del otro*, livro influenciado por Edgar Allan Poe. Leitor de Kipling, Maupassante, Poe e Dostoievski. Colabora intensamente com a imprensa, especialmente com a Revista *Caras y Caretas*, que garantia seu sustento financeiro. Seus textos se fazem presentes em revistas de variedades, cujo público era bastante amplo. Sua literatura se transforma, são personagens parcos, lacônicos, que vivem em atmosfera crua, cujos conflitos são sugeridos, antes de serem explicitados. Sua presença em revistas exclusivamente literárias foi bastante tímida.

Além do trabalho na terra, Horácio se dedicou a Fabricação de yateí, invenção de aparato para matar formigas, destilação de laranjas, carvão, jardinagem. Além disso

ocupava a função de barbeiro, pedicure, alfaiate, inventor de brinquedos e cirurgião. Perseguiu feras selvagens como pumas, jacarés, víboras e serpentes.

Os desentendimentos com a esposa se tornam constantes, na maioria das vezes relacionado a formas de vida radicalmente selvagem que Horácio buscava. No final de 1915, após uma violenta discussão, Ana Maria se envenena. Depois de uma semana de agonia, acaba por falecer. Horácio se silencia diante da tragédia, destrói fotografias, todas cartas, tudo que se remetesse à jovem mulher.

A situação faz com que Horácio tenha que abandonar Misiones, retornando, agora com seus dois filhos, para Buenos Aires. Inicia um período de consolidação artística, ganhando reconhecimento entre os meios literários. Com a publicação de *Anaconda*, passa a ser referência de um grupo que frequentava os cafés em Buenos Aires, dentre essas pessoas estava Afonsina Storni, com quem teve uma complexa relação amorosa, que anos mais tarde, se suicidaria no mar.

Em 1917 publica *Cuentos de Amor Locura y de Muerte* em que reúne suas histórias ocorridas na paisagem chaquenha e missioneira, anteriormente publicado de forma dispersa nas revistas. Em 1918 *Cuentos de La Selva*, 1920 *El Salvaje* em 1921 *Anaconda*. Depois em 1926, chega ao público o livro *Desterrados*.

Em 1927 se casa com Maria Elena Bravo, amiga de sua filha Eglé, na ocasião com 20 anos. Publica uma série de textos sobre cinema e também biografias exemplares: a heroica vida de exploradores e cientistas como Scott, Pasteur, músico como Richard Wagner e médico como Semmelweis.

No ano seguinte nasce sua filha, María Elena, que passaria a ser chamada de Pitoca. Em 1933 retornam para San Inácio. Dedicam-se a floricultura, especialmente as orquídeas. Em 1936 Maria Elena abandona Horácio e vai embora levando a filha consigo.

No final de setembro de 1936 se interna no Hospital de Buenos Aires. Seu diagnóstico é de câncer. No dia 18 de fevereiro, sai do hospital dá um longo passeio pela cidade, visita sua filha Eglé e volta para o hospital tarde da noite. Naquela madrugada falece. Ao seu lado estavam vestígios de cianeto. Anos mais tarde, os filhos Eglé e Dario, também se suicidariam.

Referências Bibliográficas

ESTRADA, Ezequiel Martínez. **El Hermano Quiroga**. - Montevideo: Instituto Nacional de Investigadores y Archivos Literarios, 1957.

GARET, Leonardo. **Horacio Quiroga por uruguayos**. - Montevideo: Academia Uruguaya de Letras; Editores asociados, 1995.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Las raíces de Horacio Quiroga: ensayos**. - Mercedes: Ediciones Asir, 1961.

ORGAMBIDE, Pedro G. **Horacio Quiroga: el hombre y su obra**. - Buenos Aires: Editorial Stilcograf, 1954.

ROCCA, Pablo. **Horacio Quiroga, el escritor y el mito**. - Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.

DELGADO, José; BRIGNOLE, Alberto. **Vida y obra de Horacio Quiroga**. C. García y cía, 1939.

QUIROGA, Horacio; MONEGAL, Emir Rodríguez. **Diario de viaje a Paris**. Montevideú: Número, 1950.

BACCINO PONCE DE LEÓN, Napoleón. **Horacio Quiroga: itinerarios**. Montevideú: Biblioteca Nacional, 1979.

BACCINO PONCE DE LEÓN, Napoleón; LAFFORGUE, Jorge. **Todos los cuentos**. Ed. crítica. Allca XX, 1993.

Delmira Agustini



Retrato dado de presente por Delmira Agustini para seu amigo de juventude, André Giot de Badet. Anos mais tarde, em 1956, a pesquisadora Clara Silva, entrevistou Giot de Badet – que na ocasião residia em Paris –, foi quando ele se comprometeu a enviar a fotografia junto de um texto sobre a memória de seu convívio com a poeta. Hoje ela se encontra sob a guarda do *Archivo Literario na Biblioteca Nacional de Uruguay*.

Provavelmente tomada em estúdio, a imagem revela o corpo de Delmira levemente reclinado, em posição indolente. Seu olhar perdido parece ensimesmado, lânguido. Sua postura é propositalmente decadente e enigmática. Como mulher, excluída dos cafés e das tertúlias, seu modelo eram as revistas, imagens e histórias de mulheres poderosas, divas misteriosas deitadas em *chaises longues* que povoaram as revistas do período. Ainda que com sinais trocados a imagem carrega consigo algo de androginia, que poderia ser associada diretamente à postura do conhecido retrato de Oscar Wilde. Talvez isso justifique ter sido enviada como presente para André Giot de Badet, ele que, por sua pose, foi apelidado por muitos como a versão uruguaia do escritor irlandês.

No entanto, é somente uma das imagens que temos da poeta. Como poucas de sua geração, Delmira deixou-se fotografar intensamente, passando a existir iconograficamente. Seu pai, Santiago Agustini, entusiasta da arte fotográfica, fez de sua filha modelo de retratos, permitindo, desde muito cedo, que ela se postasse à vontade frente à câmera. Por isso, hoje temos mais de uma centena de registros de sua vida, grande parte, posando sozinha em cenários carregados, teatrais, com roupas extravagantes, chapéus e sombrinhas. Nas fotos Delmira assumia uma performatividade múltipla: podia ser a versão feminina do poeta dândi, ser *a nena* da casa e ao mesmo tempo, a sedutora *femme fatale*.

Delmira Agustini morreu em 6 de julho de 1914, assassinada pelo recém ex-marido, Enrique Job Reyes. Ela tinha 28 anos e seu corpo foi encontrado no quarto de Enrique com dois tiros na cabeça, enquanto ele, ao lado, com a cabeça vendada, agonizava na cama após tentar dar cabo à sua própria vida. Enrique também faleceria horas depois, no hospital. A trágica cena foi narrada à exaustão pela imprensa nos meses que se seguiram ao acontecimento. Repetidas vezes, a intimidade de Delmira foi exposta apelando ao sensacionalismo, em busca de explicação do chocante acontecimento. Desde então, começar o relato de sua vida pela própria morte se tornou inescapável.

A morte do casal foi o defecho de uma relação que começou em 1908 e logo tomou forma de longo noivado que no dia 14 de agosto de 1913 se transformaria em casamento civil e religioso. No entanto, um mês e vinte e dois dias após as bodas, o casal se separa. Delmira retorna à casa paterna, alegando não poder suportar mais tanta vulgaridade. Poucos dias depois, se inicia o processo de divórcio, cuja legalidade era recente no Uruguai e cujo desfecho ocorreria no ano seguinte, um dia antes da tragédia. O que se sabe é que entre a separação e o divórcio, Delmira e Enrique mantiveram encontros secretos e troca epistolar. O olhar indiscreto da imprensa diante da cena do crime, além das imagens dos corpos, revelou um quarto adornado com fotografias e relíquias em homenagem à Delmira.

Quando se deu o trágico acontecimento, sua poesia já era conhecida e Delmira era celebrada como poucas mulheres puderam ser naquele período. Em abril de 1913, meses antes de se casar, ela publicou *Los cálices vacíos*, obra que foi recebida como signo de sua maturidade poética. Além de poemas novos, é composta por uma pequena antologia com poesias dos livros anteriores, complementada com uma seção de opiniões de prestigiados escritores a respeito da obra da poeta. Assim como as anteriores, a edição ficou sob responsabilidade do editor Orsini Bertani e agora trazia em destaque um pórtico assinado por, ninguém menos que, Rubén Darío. Com esses elementos, ainda que complementares, o livro dá fé ao singular prestígio de Delmira, ao mesmo tempo que revela a necessidade, como poeta mulher, de conquistar legitimidade artística através dos comentários masculinos sobre o trabalho. Anteriormente, Delmira havia publicado, pelo mesmo editor, outras duas obras: *El libro blanco (frágil)* de 1907 e *Cantos de la Mañana* em 1910.

A recepção crítica dos livros de Delmira é equivalente entre entusiasmo e paternalismo, baseados na noção de inspiração fruto do romantismo, de que a artista entrava em uma espécie de transe. Após sair o *El Libro Blanco*, o filósofo Carlos Vaz Ferreira considerava a poesia de Delmira um milagre o fato, não somente de escrever, mas dela entender seu próprio livro. Delmira parecia ter consciência dessa relação. Tanto que em 1911 sustenta uma polêmica controversa com o jornalista argentino Alexandro Sux que publicou na revista *Elegancia*, suplemento da revista *Mundial*, dirigida por Darío, um texto sobre Delmira em que cobra da crítica maior atenção para a poeta. Delmira responde dizendo que já se considerava mimada como filha predileta e em seguida, arrolou lista de comentários que exaltam seu trabalho.

Seus poemas eram constantes em várias revistas nos primeiros anos do século XX: *Rojo Blanco*, *Bohemia*, *El Hispano Americano*, *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*. Também, em 1903, assinando como *Joujou*, Delmira foi articulista da coluna *Legión etérea* no periódico *La Alborada*. Nesses textos publicava silhuetas de senhoritas da sociedade com uma retórica típica de coluna social, mesclados à elogios à mulheres escritoras e artistas que se destacavam. Em meio à comentários sobre a beleza das mulheres da sociedade Montevideana, validava intelectualmente algumas mulheres, como foi o caso de texto elogioso sobre Maria Eugênia Vaz Ferreira, poeta a quem nutria amizade e admiração.

Apesar de não ter tido educação formal, sua família criou as condições para o desenvolvimento artístico de Delmira. Sua centralidade ficou registrada pela imagem da sala da casa familiar completamente adornada com as memórias de Delmira, uma espécie de museu com retratos e pinturas, um grande poster da imagem feita por Alphenore Goby reproduzida na capa do *El Libro Blanco*, um retrato de Rubén Darío dedicado, e, no centro, sobre uma poltrona, uma boneca, que muitos encontraram similaridade com a própria poeta.

Delmira escrevia freneticamente, normalmente à noite, em letra desordenada que além de cadernos, ocupava espaço no verso de partituras de música, folhas arrancadas de revistas e de livros. São papéis repletos de poesias e anotações que tomavam todo o espaço da página, em uma grafia rápida, na maioria das vezes, de difícil entendimento indicando ato de criação que se reelabora, lendo-se e corrigindo-se para só depois tomar a forma que viria ocupar o livro. O resultado final dos poemas imprimem certo acompanhamento familiar, especialmente paterno, já que, o pai, Santiago Agustini, passava os textos à limpo. A cada manhã se deparava com a produção da filha, reescrevendo, ordenando, ainda que soubesse, que na noite seguinte, ela poderia

“desordenar” a forma encontrada por ele para os poemas. Ainda que Delmira buscasse no silêncio das noites a solidão necessária para criar, permitia o compartilhamento do espaço da página com os familiares próximos, fazendo pensar que a versão impressa nos livros é resultado desse complexo jogo de liberdade e tutela.

A mãe, Maria Murfeldt Triaca, parece ter sido contra o casamento da filha e temia que a maternidade pudesse atrapalhar o desenvolvimento artístico. Sobra dela a imagem protetora, que levava rigorosamente o zelo pelo silêncio matinal que garantisse o descanso da filha após as noites insones. Por sua vez, testemunhos da época, coletados pelas primeiras biografias, revelam uma Delmira que cumpria com os papéis esperados para uma jovem mulher de família burguesa. Resguardada a vida privada, era vista pelo público em passeios no final da tarde acompanhada dos pais pela rua *18 de julio*, ou, quando, sentados, alimentavam pombos na praça Cagancha.

A maior parte da educação de Delmira foi dada pela mãe, em casa. Além dos conhecimentos maternos, teve acesso à aulas de francês, piano e pintura. Foi em uma aula que conheceu André Giot de Badet, durante o período que a família de Delmira viveu em Sayago, a dele em Colón e ambos compartilhavam o assento no trem deslocando-se ao ateliê de Domingo Laporte. Foram nessas viagens que se acercaram e compartilharam livros e referências literárias. O interesse pela língua e por autores franceses os unia. Tomando para si certo cosmopolitismo, fruto de seus vínculos familiares com a França, Giot de Badet parece ter exercido influência na formação intelectual da jovem Delmira, apresentando autores como Baudelaire, Verlaine e Gabriel d'Annunzio.

Os amigos também compartilhavam de particular interesse pelo teatro. Iam juntos ao Teatro Solís, acompanhados pelo pai de Delmira em noites como a que assistiram espetáculo de Sarah Bernhardt. Se somava a eles, Angel Falco. Consta que algumas noites, após o teatro, conversaram até tarde em frente à casa de Delmira. Sentados no muro, segundo as memórias de Giot de Badet, pouco se importavam com os olhares desaprovadores dos transeuntes tardios. Em 1907, Delmira participou como atriz adaptação de *Luthier de Crémone*, de François Copée, traduzida por Samuel Blixen com o título *Violín Mágico*.

Em 1912, durante sua estadia na cidade, dois dias após a conferência sobre Julio Herrera y Reysing, Rubén Darío encontrou com Delmira na casa de seus pais. O encontro teve desdobramentos textuais marcantes, especialmente para a Delmira, que tinha o nicaraguense como referência poética e existencial. Dele nasceu o pórtico mencionado

anteriormente, que acompanharia as edições de *Los cálices vacíos*. Além disso, promoveu um breve vínculo epistolar entre Delmira e Rubén.

Após o rompimento do casamento, sua médica, Aurora Curbelo Larrosa, diz ter se impressionado ao encontrar Delmira toda vestida de roxo: seu traje terciopelo roxo, seu pequeno guarda-sol roxo, e seus lábios muito roxos. Seu comportamento anticonvencional, confundiu o testemunho de seus contemporâneos e dos primeiros estudos a respeito de sua obra. Parece ter nascido dessa incompreensão, a insistência em interpretações psiquiátricas que viam na postura de Delmira, dupla personalidade, na confessa neurastenia e no sonambulismo. Delmira encontrou seu espaço sem precisar romper ou negar sua origem familiar. Também não converteu-se em uma proscrita social, como alguns de seus contemporâneos. Viveu uma conformidade paradoxal, recorrendo a máscaras (poses?) que permitiam ser ao mesmo tempo a *nena* comportada sentada dando comida aos pombos, e a mulher lasciva, capaz de escrever sobre o inefável, o erotismo.

Referências Bibliográficas

BLIXEN, Carina. **El desván del novecientos**: mujeres solas. – Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2014.

BENVENUTO, Ofelia. **Delmira Agustini**. – Montevideo: Editorial CEIBO, 1944.

ROCCA, Pablo. **El Crimen de Delmira Agustini**. – Montevideo: Estuario Editora, 2015.

SILVA, Carla. **Genio y Figura de Delmira Agustini**. – Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.