

Horacio Quiroga e o decadentismo: A masculinidade subversiva em *Flor de Imperio*

Amália Cardona Leites¹

Resumo: Horacio Quiroga consagrou-se como um dos mestres do conto latino-americano graças às suas narrativas regionalistas e de horror. Entretanto, sua produção inicial revela uma fase marcadamente influenciada pelo esteticismo modernista e pela sensibilidade decadentista finissecular, sobretudo na antologia *El crimen del otro*. Este artigo analisa um dos contos desta obra, *Flor de Imperio* (1902), negligenciado pela crítica e que se destaca devido à sua divergência temática frente aos textos que consolidaram o autor. Objetiva-se examinar como o Quiroga decadentista subverte a masculinidade hegemônica, articulando essa transgressão às transformações socioculturais do continente na virada do século XX. O referencial teórico baseia-se em Silvia Molloy (1996), José Quiroga (2000), Ben Sifuentes-Jáuregui (2002), Mario Praz (1951) e Rodríguez Monegal (1968), debatendo o desejo queer e a estética decadentista. A análise demonstrou que o protagonista do conto apresenta uma masculinidade dissidente que contesta o padrão do sujeito moderno latino-americano. Apesar do conservadorismo dominante na época, escritores como Quiroga lograram incorporar visões progressistas sobre gênero e sexualidade, mesmo que indiretamente. As performances como as apresentadas nesta narrativa podem ser lidas como metonímias de uma identidade nacional, por encenarem tanto o desejo mimético do cosmopolitismo quanto a ansiedade gerada por essa imitação, revelando fissuras no projeto modernizador da região.

Palavras-chave: Decadentismo latino-americano. Queer latino-americano. Horacio Quiroga.

Horacio Quiroga and decadentism: Subversive masculinity in *Flor de Imperio*

Abstract: Horacio Quiroga established himself as a master of the Latin American short story through his regionalist and horror narratives, yet his early work in *El crimen del otro* reveals significant fin-de-siècle decadent influences. This article examines *Flor de Imperio* (1902), an understudied story, analyzing how Quiroga's decadent phase subverts hegemonic masculinity, connecting this transgression to Latin America's sociocultural transformations at the turn of the 20th century. The theoretical framework engages with Silvia Molloy (1996), José Quiroga (2000), Ben Sifuentes-Jáuregui (2002), Mario Praz (1951) and Rodríguez Monegal (1968), addressing queer desire and decadent aesthetics. The analysis demonstrates how the protagonist embodies a dissident masculinity that challenges prevailing models of modern subjectivity. Despite the period's conservatism, Quiroga subtly incorporated progressive views on gender and sexuality. These gender performances function as metonymies of national identity, revealing both the mimetic desire for cosmopolitanism and the anxieties produced by such imitation, thereby exposing cracks in the region's modernization project. Through this reading, the study highlights

¹ Doutora em Letras, área de concentração Estudos Literários, pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Possui graduação em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Espanhola e respectivas literaturas, pela Universidade da Região da Campanha (2006) e Mestrado em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (2013). Atualmente é professora da Educação Básica, Técnica e Tecnológica na área de Língua Portuguesa e Espanhola, no Instituto Federal Catarinense, no Câmpus Ibirama. ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0002-7790-736X>. E-mail: amalia.leites@ifc.edu.br

Quiroga's nuanced critique of normative gender roles and their intersection with emerging Latin American modernity.

Keywords: Latin American decadentism. Latin American queer. Horacio Quiroga.

Considerações Iniciais

Reconhecido como um dos fundadores do conto moderno na América Latina, o escritor Horacio Quiroga (1878–1937) estabeleceu padrões narrativos que influenciaram diversas gerações de contistas no continente. Natural da cidade uruguaia de Salto, na fronteira com a Argentina, iniciou suas atividades literárias ainda na adolescência, tendo textos publicados em semanários e revistas literárias. Em 1901, mudou-se para Buenos Aires, país ao qual vinculou-se literariamente. Ao longo de quase quatro décadas, Quiroga publicou um total de dezenove obras, nas quais se encontra a maior parte de sua produção ficcional — um conjunto de cerca de 250 contos que consolidam sua importância no gênero. Dois anos após a publicação de sua última obra, já hospitalizado em Buenos Aires, Quiroga foi diagnosticado com câncer gástrico e cometeu suicídio, ingerindo cianureto.

O primeiro período de sua trajetória criadora é caracterizado pela influência modernista, evidente na *Revista del Salto*, publicação idealizada por Quiroga e um grupo de amigos em 1899 para promover a nova tendência literária. Através de textos poéticos e narrativos que chocaram sua cidade e todo o Uruguai, Quiroga defende com entusiasmo o modernismo e o decadentismo:

Nuestra imaginación hiperestasiada, incapaz a veces de absorber una sencilla sentencia, llega a la más grande exageración sensitiva, a las concepciones más simbolistas, delicuescentes, coloristas, decadentes – fiel resultado de una consunción nerviosa, irritada y pruritida a través de los siglos por el abuso que de nuestras emociones han hecho los genios artísticos; y, en los últimos tiempos, por una exagerada resurrección de aticismo. Hemos degenerado en vigor, pero hemos subutilizado nuestra delicadeza. (...) Literatura de los degenerados; éste es el justo nombre que se ha pretendido convertir en culpa. (QUIROGA, 2008, p.42)

A revista durou menos de cinco meses, mas a influência da estética decadente

permaneceu ainda por alguns anos. Em 1900, Quiroga empreendeu uma viagem a Paris, buscando alcançar a consagração poética naquela que era, como Walter Benjamin definiu, a “capital do século XIX”. Porém essa experiência foi marcada pelo fracasso e ao longo dos meses seus recursos econômicos se esgotaram, o escritor passou fome e não conseguiu adaptar-se ao meio boêmio parisiense. Quatro meses depois, com passagem de terceira classe, Quiroga retomou à vida e às atividades literárias no Uruguai, e continuou propagando o decadentismo. Com um grupo de amigos, organizou em Montevideu um círculo intelectual intitulado Consistorio del Gay Saber, em que eram explorados novos territórios na poesia e na linguagem, mas não só. Segundo Rodríguez Monegal (1968), o cenáculo modernista funcionava não apenas como espaço literário, mas também como laboratório moral: "Como tantos, estos jóvenes habían descubierto casi simultáneamente el sexo y la poesía erótica" (p. 66). Nesse ambiente, conviviam a descoberta da sexualidade e a celebração dos paraísos artificiais, fosse por meio do álcool ou de outras substâncias psicoativas. A experiência que Quiroga teve com o haxixe, por exemplo, foi transfigurada em narrativa e publicada em sua primeira antologia de contos, *El crimen del otro* (1904), demonstrando como as experiências do círculo se convertiam em matéria ficcional.

É justo perguntar, portanto, até que ponto ficção e realidade fundiram-se durante esse período da vida do escritor. Por exemplo, dentre os diversos tipos de textos elaborados pelos membros do *Consistorio*, destacamos os *Diez Mandamentos* elaborados pelo grupo:

- 2º Gustar el placer donde quiera que lo encontremos.
- 3º Satisfacer todos los deseos que pudieran ocurrírsenos.
- 4º No creer en el pecado. (...)
- 7º Desterrar para siempre jamás prejuicios inútiles. (...)
- 10º Mantener el secreto. (QUIROGA, 2008, p.138)

O hedonismo manifesto nesses mandamentos sinaliza para uma possível abertura a experiências diversas de toda espécie, inclusive as sexuais, que eram

consideradas “pecado” e vistas com preconceito na época. E essa não é uma interpretação nova, surgida das lentes do século XXI. Desde a década de sessenta, um dos maiores especialistas na vida e obra de Quiroga, Emir Rodríguez Monegal, já declarava ser impossível não perceber em alguns contos de Quiroga os indícios de uma homossexualidade inconsciente (como em *Los arrecifes de coral* e *Los perseguidos*). Para o crítico, nessas obras, o vínculo “morboso” entre dois homens não resultaria em atividades explicitamente homossexuais, mas por estar latente, levava à violência e ao crime. Essas tensões teriam surgido “fortes e perturbadoras” nos contos dessa época:

En más de un sentido, ‘El crimen del otro’ constituye su último tributo al decadentismo. La evolución literaria siempre viene en la zaga de la humana. (...) En cuentos que abordan otros asuntos, demuestra Quiroga una similar preocupación por estados morbosos, por la locura, por las manifestaciones sadomasoquistas de la sexualidad, por los paraísos artificiales y los excesos secretos que ya marcaban tan fuertemente ciertas páginas de ‘Los arrecifes de coral’. (MONEGAL, 1968, p. 95)

Aprofundando a percepção de Rodríguez Monegal, a representação da masculinidade em Quiroga foi analisada por alguns críticos: Gustavo San Román (1995) examinou as crises de masculinidade no conto *Los perseguidos* (1908) e no romance *Historia de un amor turbio* (1908); Natalie Love (2020) explorou como a fantasia e a doença desvelam as tensões de gênero em *Los perseguidos*, *Los guantes de goma* e *La meningitis y su sombra*; e Ksenija Bilbija (2020) investigou a paixão homoerótica e a poética da criação no folhetim *El hombre artificial*. Esses trabalhos demonstram diferentes abordagens sobre as complexas representações de gênero na obra quiroguiana, apontando as tensões entre desejo, gênero e criação literária. Por outro lado, se observarmos a extensão da obra do uruguaio e sua consolidada fortuna crítica (ROCCA, 2007; LAFFORGUE, 1998; SARLO, 1997; ALVES-BEZERRA, 2008), percebemos que são seus contos regionalistas e de horror os que atraem maior interesse, enquanto as narrativas da fase modernista praticamente não receberam atenção da crítica.

Assim, este artigo se concentra em *Flor de Imperio* (1902), conto até agora negligenciado pela crítica. Nosso objetivo é analisar como o Quiroga decadentista

emprega estratégias narrativas que subvertem os padrões de masculinidade hegemônica, articulando essa transgressão às transformações pelas quais a América Latina passava na virada do século XX. *Flor de Imperio* é um dos doze contos de *El crimen del otro* (1904), nunca traduzido para a língua portuguesa, e foi publicado pela primeira vez na *Revista Montevideo*, em dezembro de 1902, com o título original de *Flor bizantina*.

Como os demais contos presentes em *El crimen del otro*, é visto como um texto “menor” de Horacio Quiroga, e não foi encontrada fortuna crítica sobre ele. Considerando a importância do autor para o conto latino-americano, esta análise destina-se a dar destaque para uma temática que se distancia daquelas apresentadas nos contos realistas e de horror pelos quais Quiroga converteu-se em um dos mestres da narrativa breve no continente.

Revisão da Literatura

Refletindo tanto as heranças coloniais quanto a busca por autonomia cultural em um continente ainda fragmentado politicamente, os artistas latino-americanos elaboraram discursos únicos, marcados por uma identidade mestiça. No continente, a expansão das coroas portuguesa e espanhola nos trouxe mais do que exploração e morte através da colonização. A imposição violenta da ideologia europeia demonstrou que, bem mais do que conhecer, o colonizador desejava dominar, subjugar e, em sua concepção, “civilizar” os bárbaros povos originários. Através da religião e da força, muitos valores europeus foram sendo assimilados e, sendo impossível fechar-se à influência europeia, a América Latina tampouco conseguiria voltar a seu estado original, pré-colonizador. Essa condição é representada pelos artistas locais que, situados entre influências europeias e latino-americanas, criaram elaborações originais, de busca por uma identidade cultural em um contexto político ainda não unificado (SAGUIER, 1977).

Durante o período de passagem do século XVIII para o XIX, essa busca por encontrar uma identidade culminaria na elaboração de uma visão supranacional que, anteriormente, teria sido chamada de ‘América Latina’. Este período não seria ainda identificado como o momento histórico de estruturação da ideia de nação, mas antes

teria sido o momento da identificação continental como um todo e da aglutinação regional (RAMA 2001), acima das restritas nacionalidades em que se procurava restabelecer o mito da pátria comum. A consolidação dos projetos de nação e a conformação de um novo sujeito nacional se concretizaria na virada do século XIX para o XX, quando, sob um projeto civilizatório moderno, corpos e desejos são reconfigurados.

No final do século XIX, o Estado definiu setores, comportamentos e práticas da população como um todo a fim de regular a “forma” do corpo nacional. Se, no período anterior, a identidade latino-americana buscava afirmar-se como unidade continental frente ao legado colonial, no alvorecer do século XX, o Estado assumiu papel central na normatização de corpos, gêneros e sexualidades como parte integrante da construção da nação.

A sexualidade deixou de ser percebida como uma mera função biológica ou instância natural do sujeito, passando a ser constituída como um campo estratégico de saber e poder. Michel Foucault (1988) identifica a partir do século XIX a emergência de um “dispositivo da sexualidade” — um conjunto de discursos médicos, jurídicos, educacionais e psiquiátricos que passam a produzir verdades sobre os corpos e os desejos. As práticas sexuais vieram a ser classificadas, normatizadas e patologizadas, e constituíram-se em elementos centrais para a identidade dos sujeitos modernos.

As novas formas de controle social e regulação de gênero e sexualidade tornaram-se, assim, cruciais para a formação do Estado-nação moderno — não como mera repressão, mas como estratégia de constituição de sujeitos nacionais “adequados”. Essa estratégia, no entanto, não será exatamente igual em todos os contextos históricos e sociais. Autores como Sifuentes Jáuregui, por exemplo, argumentam que as identidades queer latino-americanas não podem ser lidas através do prisma anglo-saxão. Em sua obra *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature* (2002), ele apresenta a América Latina como local de questionamento da universalidade dos conceitos coloniais, enfatizando as muitas maneiras de se ler as formações de novos sujeitos sexuais no Novo Mundo. Ao explicitar os vínculos entre as figurações sexuais e de gênero e a formação das nações, ele ressalta o fato de que, apesar do “sujeito nacional” ser, via de regra, homem, masculinizado e heterossexual, existem especificidades latino-americanas que não podem ser ignoradas.

A figuração da identidade nacional latino-americana e do travestimento são análogas. Um exemplo de figuração do sujeito nacional envolve a seleção de fragmentos desejáveis para compor a “identidade”. Da mesma forma, o travestimento pode envolver a escolha de objetos desejáveis para criar um efeito de gênero. Muitas vezes, os corpos queer são marginalizados por um sujeito “nacional” oficial. Com muita frequência, na América Latina, gay e travesti são sinônimos. Assim, de fato, o projeto nacional expulsa a própria figura que ele reproduz. Ou, como alguns argumentariam, a travesti internaliza as estratégias de autoridade, de poder. Ambos os gestos de formação de identidade nacional e travesti acontecem simultaneamente, criando efeitos interessantes. Essa relação analógica diz respeito à identidade (JÁUREGUI, 2002, p.10. tradução nossa).²

Nessa analogia, a criação de uma identidade nacional passa pela seleção de determinados fragmentos culturais para criar uma narrativa coerente, sem contradições, da mesma forma em que no travestimento a escolha de signos de gênero visa criar uma performance coesa. O autor utiliza o conceito de travestimento não só de maneira denotativa, mas também como metáfora literária que revela a instabilidade e a construção social da masculinidade nos textos. Isso posto, Sifuentes Jáuregui argumenta que a tarefa do leitor de hoje, ao analisar a produção literária do século XIX, seria entender o que não está dito de maneira evidente, e quais são os recursos aos quais os escritores recorriam para dizer o que era proibido.

A caracterização do novo sujeito moderno na América Latina também é estudada por Sylvia Molloy (1995), que utiliza a categoria da ‘pose’ para analisar as políticas de definição de identidades no processo de modernização e de construção dos projetos nacionais e continentais. A crítica argentina apresenta o ato de posar como um enunciado, uma postura significativa que, na virada do século XX, possui uma carga transgressiva — e homoerótica — que representa novos padrões de desejo. Esse novo

² No original: “The figuration of Latin American national identity and of transvestism are analogic. One instance of figuring the national subject involves the selection of desirable fragments to compose “identity.” Likewise, transvestism might involve picking and choosing desirable objects to create a gender effect. Often, queer bodies get marginalized by an official, “national” subject. Too often, in Latin America, the gay and the transvestite are synonymous. So, in effect, the national project casts out the very figure it reproduces. Or, as some would argue, the transvestite internalizes the strategies of authority, of power. Both gestures of national and transvestite identity formation happen simultaneously, creating interesting effects. This analogic relation signifies on identity formation.”

sujeito assume, então, uma pose específica que problematiza o gênero³, subverte classificações e propõe novos modelos de identificação baseados mais no reconhecimento do desejo do que em pactos culturais.

Ligada à crise da identidade moderna no continente, a pose seria um modo de dar maior ênfase à ação, exagerando para evidenciar a mensagem, e estaria presente especialmente nas literaturas do *fin de siècle*, quando intelectuais e artistas latino-americanos aderiram à decadência como ponto de partida de uma nova estética. Na literatura, os autores se valeram de diferentes estratégias narrativas para questionar a rigidez da identidade masculina e expor seu caráter performativo, ou seja, a ideia de que a masculinidade não é natural, mas um papel aprendido, muitas vezes, tenso e contraditório.

La pose finisecular – y aquí está su aporte decisivo a la vez que su percibida amenaza – problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos (...), invitando a (jugando a) nuevas identidades. Se trata ahora no meramente de actitudes — languidez, neurastenia, molice —, sino de la emergencia de un sujeto y, se podría agregar, atendiendo a las connotaciones teatrales del término, de un nuevo *actor* en la escena político-social. (MOLLOY, 2012, p. 47-48)

O novo ator que surge nesse contexto moderno, contudo, não pode ser definido unicamente por sua sexualidade. Nesse sentido, é crucial o debate de José Quiroga em *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America* (2000), ao descrever a realidade social das sexualidades, corpos e desejos queer no continente a partir das vidas latino-americanas — espaço onde as relações de poder também se estruturam por raça e classe social. A própria identidade queer, então, passa a ser entendida como parte da história do colonialismo, como um aspecto da produção e regulação tanto do sujeito colonial quanto de um outro que é racializado.

José Quiroga identifica que, na ânsia de modernizar o continente, uma das estratégias foi estigmatizar as práticas sexuais transgressoras, associando-as a um

³ Apesar da centralidade de Judith Butler (2018) nos estudos de gênero, optamos por um marco teórico centrado nas epistemologias queer latino-americanas.

passado atávico que ameaçaria a suposta ‘pureza’ do corpo nacional. Ele analisa como o desejo e a sexualidade dissidentes se manifestam nas literaturas latino-americanas por meio de códigos indiretos, silêncios, gestos elusivos e estratégias de dissimulação — especialmente em contextos marcados por repressão, violência ou conservadorismo. É por isso que, na literatura, a questão da homossexualidade teria sido tratada pelo modernismo no início do século XX como algo não nomeado, oculto e reprimido – pois seu lugar seria o do crime ou da doença. Ele também defende que a história literária da homossexualidade no continente teria iniciado com o modernismo do fim do século XIX,

(...) um movimento literário que era requintado em termos das fantasias orientalistas que perseguia, bem como político em uma veia anti-imperialista. (...) o poeta alienado e o dissidente artístico faziam parte do elenco modernista de seres raros, e podemos encontrar ali a homossexualidade como tema e como voz. Essa história literária nos lembra que, mesmo antes de os núcleos mais importantes de escritores abertamente gays e lésbicas da América Latina entrarem em cena nos anos 30, já havia uma linguagem da homossexualidade (QUIROGA, 2000, p. 39, tradução nossa)⁴

Essa passagem demonstra que o modernismo latino-americano, mesmo em sua vertente hegemônica, já carregava marcas de dissidências sexuais codificadas. E é com base nesse campo de discussão, que tece um diálogo entre a formação da identidade cultural do continente e chega às especificidades do discurso queer latino-americano, que nos dedicamos a analisar o conto *Flor de Imperio*, de Horacio Quiroga.

“Las auras femeninas habían dominado mucho tiempo para dejar paso firme al hombre”

Rubén é o adolescente que protagoniza a narrativa *Flor de Imperio*. A perda de Divina, a irmã mais nova que morre afogada em um rio, desencadeia um processo

⁴ No original: “(...) a literary movement that was exquisite in terms of the Orientalist fantasies it pursued, as well as political in an anti-imperialist vein. (...) the alienated poet and the artistic dissident were both part of the modernista cast of rare beings (raros), and we can find there homosexuality as a theme as well as a voice. This literary history reminds us that even before the most important nuclei of openly gay and lesbian writers in Latin America came onto the scene during the thirties, there was already a language of homosexuality.”

profundo de sofrimento e transformação no rapaz, cujos sentimentos pela irmã são descritos como “paixão dolorosa”. O conto acompanha como, no decorrer de poucos anos, o luto da perda vai sendo ressignificado, bem como a própria identidade de Rubén.

Os sentimentos e a constituição da identidade de Rubén desde o princípio distanciam-se das normas da masculinidade latino-americana. Sua sensibilidade e delicadeza mostram-se nos passeios com Divina para buscar flores e na semelhança da sua voz com a da irmã. Rubén chora por noites a fio diante da morte, “como uma criança”, até mesmo diante da perda de uma prima desconhecida, e em suas ações está ausente a virilidade heterossexual tradicionalmente representada na literatura do século XIX. Para além disso, a intensa angústia que se apodera do protagonista provoca uma metamorfose que não será somente psicológica. Um ano após a morte de Divina, o desespero inicial deu lugar ao abatimento e à melancolia, e Rubén entra em um estado de ânimo progressivamente mais caótico e confuso. Desmaios eram frequentes em uma existência descrita como “trêmula” e “vacilante”. O momento de transformação dessa condição ocorre em um passeio em que Rubén, sozinho, contempla as cores vibrantes do crepúsculo, descritas como sendo mais luminosas naquele verão do que nos anteriores:

Rubén, de pie en la vasta llanura, miraba largamente esos incomparables esfuerzos de luz. Un día se echó a llorar. Y así todas estas potencias de vida le amilanaban como ojos demasiado insistentes, reaccionando en lágrimas, lentas caídas de brazos, con su sencillo traje negro. (QUIROGA, 2008, p.195)

A visão dos “esforços” dos últimos raios de sol de um dia que se termina funciona como uma alegoria daqueles aspectos que Rubén mantinha escondidos. A crise de choro diante dessa potência de vida, junto com os braços que caem em uma postura de derrota, sinaliza o momento da tomada de consciência de uma força que é maior do que o jovem consegue conter. Após essa catarse, Rubén passa a encarnar gestos e traços tradicionalmente associados ao feminino.

As linhas de seu rosto começam a afinar-se e seu buço pára de crescer. É descrito pelo narrador como formoso, branco e delicado: “como si el hombre que en

él había hubiera fracasado de golpe a la muerte de Divina” (QUIROGA, 2008, p. 195). Ficava absorto por longos períodos frente ao retrato da irmã morta, que mantinha em frente à sua cama, enquanto abraçava-se em uma das bonecas dela. Nesses momentos, “tanto su alma se llenaba de mujer, que al fin lloraba —sacudiendo locamente la cabeza— lloraba por ella, lloraba por todos, lloraba por él” (QUIROGA, 2008, p. 195). A angústia agora não advém apenas do luto, e Rubén chora intensamente também por ele mesmo e por “todos”. Quem seriam esses outros? Talvez, podemos considerar que a compreensão de Rubén sobre si mesmo é muito mais profunda do que a narrativa deixa transparecer, e que ele sabe não ser o único jovem a estar vivendo fora dos padrões esperados.

A feminização de Rubén também é percebida pelas pessoas ao seu redor. O narrador afirma que seu corpo começava a ganhar volume e que isso provocava repulsa nos homens, porém, as fronteiras de gênero no jovem não chegam a ser completamente dissolvidas. Apesar de seu corpo e rosto demonstrarem a feminização do personagem, Rubén não explicita a natureza de seus desejos. Sua percepção de si não é aprofundada para o leitor, e tampouco é simples delimitar qual a espécie de vínculo que ele possui com as personagens femininas. O uso de expressões como “paixão dolorosa” e “metade de sua existência” para referir-se à Divina, e a fixação pela fotografia e pela boneca da irmã abrem a possibilidade de considerarmos a existência de um amor romântico por ela. Especialmente após a chegada de uma amiga de infância de ambos, Luisa, a quem Rubén dedica um afeto que advém da possibilidade de ter alguém com quem compartilhar as lembranças de Divina. Na companhia de Luisa, “fue su vida más tranquila y su pasión más llevadera” (QUIROGA, 2008, p. 195) e eles empreendem passeios noturnos nos quais se abraçam e choram, de mãos dadas, em memória de Divina. Até o momento em que:

Una noche, más poética que todas, Rubén cayó de rodillas ante Luisa, y el resto de mujer que en él había disolvióse en llanto sobre las queridas manos consoladoras. Pasearon en adelante cogidos de la cintura, como prometidos que eran de verdad. Pero en él las auras femeninas habían dominado mucho tiempo para dejar paso firme al hombre; el varón, apenas renacido, se dejaba ir a ensueños de idilios truncados, pañuelos desgarrados en los dientes, dichas mortuorias de inconsolables Julietas. Todo su amor de hombre naufragaba en el deseo de ser llorado como una no manchada novia. Recrudescían sus ternuras con Luisa; sonrosado, flexible, reclinábase sobre el pecho

de ella, cerrando los ojos, sonreía a su amor, al cielo, a las cosas, a todo lo que lloraría su irreparable desaparición. (QUIROGA, 1998, p.p. 195-196.)

O desejo sexual está ausente nos gestos de Rubén com Luisa: ainda que caminhem abraçados ou de mãos dadas, a maior aproximação física entre eles ocorre quando Rubén inclina-se sobre o peito da amiga, fecha os olhos e sorri, admitindo que sua ânsia de ser chorado como uma “noiva pura” era maior do que seu “amor de homem”. Essa ambiguidade na postura do protagonista desestabiliza modelos normativos de masculinidade de maneira indireta e, como discutido por Jáuregui (2002), é uma estratégia narrativa frequente na literatura latino- americana do século XIX.

Por outro lado, essa “pose” de Rubén, também é bastante representativa da crise do sujeito moderno do decadentismo, como descrita por Silvia Molloy (1996). Ao apresentar um protagonista que se desvia de maneira ambígua de seu papel de gênero, o narrador está demonstrando a fragilidade da masculinidade com todas suas contradições. E, ainda que eventualmente essas estratégias narrativas possam aparecer em alguns escritores na forma do jogo ou brincadeira, neste conto, percebemos aquela que será uma das marcas registradas de Horacio Quiroga: uma visão de mundo profundamente trágica presente já em sua fase modernista.

Após expôr-se para Luisa e ser forçado a admitir que seu desejo não coincide com as expectativas sociais de seu contexto, Rubén decide, sorrindo, tomar o caminho de seu “inevitável desaparecimento”, e chegamos ao clímax da narrativa, sua morte. A cena do suicídio de Rubén é apresentada como um quadro no qual a intensidade da partida dilui-se na descrição dos elementos que a compõem: as flores com as quais enche o quarto, a foto da irmã na beira da cama, as alfazemas brancas queimadas, o lençol puxado exatamente até o queixo, o copo de água gelada antes do frasco de morfina, seus braços cruzados abaixo da cabeça e o sorriso final. Esse arranjo organiza-se em uma harmonia em que a performance da morte se torna algo tangível e até mesmo belo, e, para compreendê-lo melhor, podemos nos debruçar primeiro sobre o título original do conto, *Flor Bizantina*.

Como mencionado anteriormente, a alteração no título da narrativa ocorreu quando ela foi publicada na antologia *El crimen del otro*. Não há registros sobre a

motivação dessa mudança, porém, é possível cogitar que tenha sido porque outro conto, intitulado *A princesa bizantina*, também constaria na mesma obra, e Quiroga buscou evitar a repetição de adjetivos. Mas por que Bizâncio? Mario Praz (1951) explica que o Império Bizantino, que durou onze séculos, teve muita influência nas obras dos escritores decadentes porque simboliza, na sensibilidade desse grupo de artistas do final do século XIX, um tempo histórico convertido em metáfora para a exaltação do artificialismo, da corrupção e da exaustão vital.

Esvaziado da virilidade trágica do Império Romano, o que sobraria seria uma decadência difusa e anônima, sintetizada em imagens em que a violência coexiste com a riqueza dos detalhes:

A decoração é tudo nessas obras, mas observe que a decoração não é puramente erudita. As listas meticulosas de decorações, de objetos, de atos, não têm o mero propósito de criar uma atmosfera. A fermentação das coisas impuras e violentas que esses décors testemunharam fica subjacente à sua descrição. Os objetos transformam-se em muitos emblemas de maldade, de luxúria, de crueldade. A decoração em si já é a enunciação de uma atmosfera espiritual e moral. (PRAZ, 1951, p. 354, tradução nossa)⁵

Se a decoração funciona como manifestação de uma atmosfera moral, o corpo de Rubén torna-se, ele próprio, um “objeto” decadentista – as derradeiras referências ao protagonista como “suave y sonrosado doncel, flor decadente del idílio” (QUIROGA, 1998, p. 196) ecoam o que Praz identifica como símbolos de luxúria e crueldade e confirmam que ele era, o tempo todo, a flor a que se refere o título. Mas Rubén não vivera nenhum idílio, pelo contrário. O esforço empenhado na tentativa de relacionar-se com Luísa demonstrou o grau de conflito do personagem com sua masculinidade, e sua morte representa a angústia extrema vivenciada por ele diante do colapso de sua identidade.

O narrador em terceira pessoa demonstra empatia com o personagem e seu

⁵ No original: *Décor is everything in these works, but it must be noted that the value of the décor is not purely scholarly. The meticulous catalogues of trappings, of objects, of acts, do not aim merely at giving an atmosphere. The ferment of impure and violent deeds which these décors have witnessed underlies the description of them. Objects become so many symbols of wickedness, lust, or cruelty. The décor in itself is already the enunciation of a spiritual and moral atmosphere.*

conflito, e, em diversos momentos, aproxima-se da perspectiva de Rubén através do discurso indireto livre: “¿Quién se sentaría a su frente en la mesa, y dónde estaba, ¡ay!, la voz que contaría de igual modo que él las cosas que habían visto juntos?” (QUIROGA, 1998, p. 194, grifos nossos). A linguagem utilizada no conto, apesar de não tentar nomear ou classificar o que acontece com Rubén, deixa claro de forma inequívoca que uma subjetividade feminina havia se desenvolvido e que seus sentimentos “de homem” estavam desaparecendo, como vimos em: “Pero en él las auras femeninas habían dominado mucho tiempo para dejar paso firme al hombre” e em “Todo su amor de hombre naufragaba en el deseo de ser llorado como una no manchada novia” (QUIROGA, 1998, p. 196). Importante ressaltar que, em nenhum momento, a feminização do personagem é narrada de maneira desrespeitosa ou transformada em caricatura.

Ainda que seja possível pressupor o homoerotismo de Rubén a partir de sua fracassada tentativa de relacionar-se com Luísa, não podemos ter certeza, pois seus desejos sexuais não são abertamente expostos. Nesse aspecto, o conto converge com a análise de José Quiroga (2000), de que o desejo queer latino-americano consiste, muitas vezes, em uma tensão entre o visível e o invisível, em especial quando não pode ser plenamente realizado. Por sua vez, a desestabilização da masculinidade do protagonista é totalmente evidente, e é possível comprovar essa subversão do modelo convencional de masculinidade tanto pelas descrições do narrador sobre a aparência física e a subjetividade de Rubén quanto pelas reações das pessoas ao seu redor, como vemos em: “Sus formas se llenaban: cobró disgusto a los hombres” (QUIROGA, 1998, p. 195).

Dando um passo atrás e analisando o contexto de produção dessa obra literária, também é importante refletir sobre o suicídio de Rubén enquanto escolha autoral – decisão narrativa que se insere num discurso homofóbico ao qual diversos autores recorreram (e recorrem, até os dias atuais) para demonstrar seu posicionamento e rejeição diante de comportamentos que desviam da norma. Em uma obra de ficção, a morte de personagens que são considerados ‘inadequados’, seja por meio do suicídio ou não, transmite uma mensagem aos leitores sobre as relações de poder que a permeiam, expondo como escolhas estéticas podem reproduzir violências simbólicas.

Considerações finais

Apesar das muitas transformações ocorridas na virada do século XX, a sociedade latino- americana continuava extremamente conservadora, em descompasso com diversos artistas e escritores locais que eram influenciados pela estética do decadentismo e por concepções mais progressistas sobre o gênero e a sexualidade. Naquela conjuntura, as performances de gênero, talvez, possam ser lidas como metonímias da identidade nacional, por encenarem tanto o desejo mimético do cosmopolitismo quanto a ansiedade gerada por essa imitação.

No que diz respeito a Horacio Quiroga e a sua época modernista, apesar de ainda não ser um autor renomado no período entre a primeira publicação do conto em revista – 1902 – e a compilação em livro – 1904 –, diversos textos da mesma época comprovam que ele estava atento ao público leitor de seu meio e à necessidade do artista adaptar-se à realidade local⁶. Por isso, acreditamos que a escolha por representar os desejos do protagonista de forma velada, assim como a imposição de um fim trágico a Rubén, alinham-se com o tipo de postura frequentemente assumida pelos escritores latino-americanos no contexto de recepção original do conto.

Flor de Imperio não é um conto sobre homossexualidade, mas, sim, sobre os tensionamentos da masculinidade. Na ficção, Rubén encarna uma cisão existencial em que a pose decadente reflete tanto a crise de masculinidade quanto o mal-estar civilizatório latino- americano, em uma negociação entre autenticidade e performance que não é resolvida e culmina no suicídio. E especialmente quando comparada com as histórias pelas quais Horacio Quiroga estabeleceu sua condição de mestre da narrativa curta na América Latina, esse conto modifica e enriquece a imagem do escritor, ao apresentar um tema pouco abordado no restante de sua obra.

Não há registros de relacionamentos afetivos ou sexuais do escritor com outros homens, nem informações que nos permitam declarar que Quiroga de alguma forma não compartilhasse da concepção de masculinidade normativa. No entanto, cabe trazer à discussão um revelador relato de um sonho, retirado de seu diário de viagem a Paris e escrito no dia 11 de abril de 1900, em que ele se vê vestido de mulher e sente-se “um clown doentio, de ridícula figura, triste e esquecido por todos”:

⁶ Em 1899, com apenas 21 anos, Quiroga havia fundado uma revista literária em sua cidade natal, Salto. Desde aquela época, já argumentava em prol da necessidade das publicações literárias e dos escritores adaptarem-se ao seu entorno (LEITES, 2015).

En el boudoir me estaban vistiendo de mujer para que no me conociera cierta persona de Montevideo. A una indicación de las mujeres me puse crema limón por toda la cara: pero no tenía el hábito de ello, la distribuía mal, a pelotones, de manera que mi cara iba tomando poco a poco la triste sonrisa de un clown enfermizo. No me conocía casi en aquella expresión de profundo desaliento, como en esas caras lívidas y quietas que se han reído mucho. Entró la persona: “Por los ojos lo conoceré”, dijo. Y me miró con detención, muy de cerca, mientras yo la dejaba hacer, sin fuerzas para nada. “Es Horacio”, exclamó, y se fue, y con ella todos, y quedé en la triste realidad de mi ridícula figura, de mi cara pintada, olvidado de todos....

Escribo estos dos sueños por la impresión que me causaron, y por la nitidez que tuvieron (QUIROGA, 2000. p. 86-87).

Talvez os sonhos falem quando a biografia silencia e, nesse território, o estranhamento de si junto ao reconhecimento final (“Es Horacio”) revelem o constrangimento de uma masculinidade que, mesmo em sua exceção artística, não escapava à vigilância normativa.

Referências

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

BILBIJA, Ksenija. La pasión homoerótica y la poética de la creación en *El Hombre Artificial* de Horacio Quiroga. In: BENTANCOR, Martin; FERRARI, Alejandro (org.). *Estudios sobre los folletines de Horacio Quiroga*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

LAFFORGUE, Jorge. *Notas sobre los textos*. In: QUIROGA, Horacio. *Novelas y relatos*. Buenos Aires: Losada, 1998.

LEITES, Amália. *Horacio Quiroga e Buenos Aires: O diálogo com a metrópole pelas páginas das novelas de folhetim* 2015. Tese (Doutorado em Letras) Orientadora: Teresa

Cabañas Mayoral – Universidade Federal de Santa Maria, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/4004/LEITES,%20AMALIA%20CARDONA.pdf> Acesso em 10 mar. 2025.

LOVE, Natalie. *The hysterical mirror: staged masturbatory fantasy and gender transgression in late nineteenth century male authored literature of the Hispanic world*. 2020. Tese (Doutorado em Literatura Hispânica) Orientador: Juan Carlos González Espitia – University of North Carolina, Chapel Hill, 2020. Disponível em: <https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/mp48sn44g>. Acesso em 10 fev. 2025.

MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1996.

PRAZ, Mario. *The romantic agony*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1951.

QUIROGA, Horacio. *Novelas y relatos*. Buenos Aires: Losada, 1998.

QUIROGA, Horacio. *Época Modernista*. Montevideo: Arca, 2008.

QUIROGA, José. *Tropics of desire: interventions from queer Latino America*. New York: New York University Press, 2000.

RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001

ROCCA, Pablo. *Horacio Quiroga: El escritor y el mito. Revisiones*. Montevideo. Banda Oriental. 2007.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El desterrado: Vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Losada, 1968.

SAGUIER, Rubén Barreiro. Encuentro de culturas. In: FERNANDEZ MORENO, Cesar (org.). *América Latina en su literatura*. 4. ed. México: Siglo XXI, 1977.

SAN ROMÁN, Gustavo. “Amor Turbio,” paranoia, and the vicissitudes of manliness in Horacio Quiroga. *The Modern Language Review*, v. 90, n. 4, p. 919–934, 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3733066>. Acesso em: 16 mar. 2025.

SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos. *Ensayos Argentinos - de Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben. *Transvestism, masculinity, and Latin American literature: genders share flesh*. New York: Palgrave, 2002.

Recebido em: 25 de maio de 2025.

Aceito em: 28 de agosto de 2025.