

O Perdão de Andradina de Oliveira: Modernidade e belle époque em um espaço de passagem

Forgiveness by Andradina de Oliveira: modernity and belle époque in a crossing space

Lucia Henriques Maia¹

PUC-RS

Resumo: Este artigo tem por objetivo a realização de uma análise descritivo-analítica do romance publicado por Andradina de Oliveira em 1910, na cidade de Porto Alegre. A ficção da autora se constitui através de um olhar etnográfico que registra a heterogeneidade da paisagem urbana com grande detalhamento, colocando em destaque as relações de poder do ponto de vista do gênero e da classe social. Tais relações se estabelecem no contexto das transformações da *Belle Époque* para a modernidade. A investigação da cidade traz à tona discussões sobre a identidade sulina contraposta à identidade nacional e cosmopolita, bem como discussões sobre a modernidade dentro de um espaço urbano periférico em formação. Conclui que, apesar de o romance não constar da historiografia literária em razão de questões de posicionamento autoral, é um momento marcante na história literária do Estado do Rio Grande do Sul e merece ser integrado no seu cânone literário.

Palavras-chave: Cultura; Espaço Urbano; Identidades; Gênero; Classe.

Abstract: *Forgiveness* by Andradina de Oliveira: modernity and *belle époque* in a crossing space aims at making a descriptive-analytical study on this novel published by Andradina de Oliveira in 1910, in the city of Porto Alegre. Andradina de Oliveira's fiction is built through an ethnographic view which registers the heterogeneity of the city landscape in detail, highlighting power relations in terms of gender and social class. Such relations establish themselves in *belle époque* changes into modernity. The investigation of the city brings out discussion about southern identity in opposition to national and cosmopolitan identity, as well as discussion about modernity, which are established in a peripheral developing urban space. The conclusion demonstrates that although the novel does not take part in the literary history of the State of Rio Grande do Sul, it does deserve a place in its canon.

Key words: Culture; Urban Space; Identities; Gender; Class.

Submetido em 15 de maio de 2016.

Aprovado em 22 de Agosto de 2016.

“É mais importante entender do que lembrar, embora para entender também seja preciso lembrar”.(SARLO, 2005)

Introdução

Andradina de Oliveira (1864/1935), escritora riograndense, é pouco conhecida em seu estado natal, e ainda menos no resto do Brasil. Formada pela antiga Escola

¹ Graduada em Letras – Língua Inglesa e Literaturas pela PUC-RS e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: luluhmaia@hotmail.com

Normal de Porto Alegre, hoje Instituto de Educação General Flores da Cunha, decidiu romper com o *script* proposto pela sociedade da época e valer-se de sua profissão para sustentar a família após a morte precoce do marido. Apesar de sua extensa obra literária, passou ao largo do cânone em razão do entendimento vigente de que literatura produzida por mulheres era literatura “menor”. Felizmente, foi resgatada de um apagamento de quase um século por iniciativa conjunta de professoras da UNISC e UFRGS, que, sob a organização da Professora Zahidê Muzart, empreenderam uma compilação, em três volumes, sobre escritoras brasileiras que produziram suas obras no século XIX e início do século XX: *Escritoras Brasileiras do séc. XIX* (2004).

Além de romances, publicou livros de contos, peças de teatro, muitas das quais encenadas, participou de coletâneas de poesias e colaborou para vários jornais e revistas brasileiros. Promoveu o resgate da memória cultural para dar visibilidade à mulher através de biografias de escritoras gaúchas, compiladas sob o título de *A mulher Riograndense-Escritoras Mortas*. Vanguardista e divorcista convicta, colaborou com o livro *Divórcio?* (1912) para esclarecimento da rejeição social sofrida pelas mulheres desquitadas em uma das primeiras campanhas a favor do divórcio promovida no Brasil. Inutilmente. A lei do divórcio só seria promulgada em 1977. Conferencista eloquente, proferiu inúmeras conferências sobre seu tema predileto, a educação e liberação da mulher, por todo o Brasil, além de Uruguai, Argentina e Paraguai.

Embora sua dedicação permanente à escritura e à luta pela emancipação feminina, lecionou em várias cidades do estado do Rio Grande do Sul, tais como Pelotas, Rio Grande, Bagé e, por fim, na capital, Porto Alegre. Em Bagé, fundou um semanário denominado *O Escrínio*, com o objetivo de divulgar o ideário feminista. A revista mereceu a colaboração de várias escritoras brasileiras da época e, após interrupção de alguns anos, voltou a ser publicada em Porto Alegre no retorno da escritora à capital do estado.

Em 1909, Andradina produziu um folhetim encartado na revista, que, graças ao enorme sucesso junto ao público feminino, foi publicado na forma de romance no ano seguinte: *O Perdão*. A obra foi republicada, na forma de comemoração ao seu centenário, pela Professora Rita Schmidt (UFRGS) e colaboradores em 2010.

1 O Perdão

O romance retrata a cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, no início do século XX. O porto fluvial era, então, porta de entrada e canal principal das transações comerciais e culturais que animavam a cidade, além de via primordial de comunicação entre as principais capitais da América do Sul e da Europa.

A narrativa é construída ao redor da protagonista, Stella, jovem e bela mulher de fina estirpe e representante da elite rural da cidade. Casada com um jovem empresário de sucesso, amarga uma dourada vida insípida dedicada à administração de sua mansão e os cuidados com os dois filhos, um deles recém-nascido. O destino, ou a narradora, no entanto, prega-lhe uma peça. Surge em sua casa o sobrinho do marido, estudante de Direito, rapaz estroina com retrospecto de aventuras amorosas e jogatinas, embora dono de uma potente voz de barítono e bela figura. A moça debate-se em dilemas morais, mas acaba por cometer adultério. Ao fugir com o amante para o Rio de Janeiro, percebe que ou ficará estigmatizada em qualquer sociedade do país ou terá que viver de mentiras. Decide jogar-se ao mar.

O romance se passa na cidade de Porto Alegre no início do século passado. Pouco resta da cidade retratada na obra de Andradina de Oliveira. Há um século, Porto Alegre era um lugar de passagem que recebia as borbulhantes novidades da *Belle Époque* europeia. Ao mesmo tempo, a cidade convivia com fortes marcas coloniais advindas do pampa que a cercava. O romance traz subsídios preciosos, tanto do ponto de vista literário quanto histórico. As representações imagéticas da cidade permeiam toda a narrativa, enquanto a diversidade cultural e o clima de transformação, arauto da modernidade, iluminam este momento fundador urbano, pano de fundo do romance. Diz Renato Cordeiro Gomes (1994) que recuperar o passado significa construir o sentido e o presente, e a primeira observação que salta aos olhos do leitor do romance é o papel destacado que a cidade, enquanto representação do urbano a caminho da modernidade, desempenha. Muito mais do que cenário ou moldura, a cidade carrega o estatuto de protagonista no romance, tal a riqueza de detalhes com que a autora descreve sua arquitetura, seus usos e costumes e reflete, em suas próprias mudanças topográficas, as profundas modificações por que passam as emoções da personagem central do romance, uma mulher dividida entre os papéis de mulher e mãe.

2 Narrativização da cidade

A cena de abertura do romance tem forte marcação teatral: o pai da protagonista, Stella, chega de sua fazenda na região serrana pelo *vapor da margem* e é recebido por uma família feliz em sua mansão construída na rua mais elegante da cidade. Trata-se de um grupo familiar paradigmático da elite do século XIX, composto por pai, mãe, filhos, agregados familiares e um grande número de empregados, dentre os quais se encontram escravos alforriados e babás estrangeiras. Após o jantar, há um recital de música erudita, com partituras estrangeiras, em que cada membro da família desempenha seu papel formando uma orquestra doméstica bem ensaiada e afinada, sem notas dissonantes. Esta situação familiar harmoniosa será desconstruída ao final da obra em razão do constrangimento social que o adultério tornado público provoca na sociedade local. Ao final do capítulo, há uma referência à modernidade recente da cidade: os bondes recolhem os últimos passageiros e sinalizam que a sociedade rural cede espaço ao novo.

Para entendermos esta cena tão rica de significações culturais, em que elementos estrangeiros se mesclam aos regionais, é necessário dar alguns passos atrás no tempo, até a fundação da cidade de Porto Alegre no século XVIII, momento em que o extremo sul do Brasil, por suas características fronteiriças, estava à mercê de constantes ataques de castelhanos. Para combatê-los, a Coroa Portuguesa passou a oferecer sesmarias a estancieiros-soldados sob a condição de defesa e consolidação dos domínios portugueses na região do Rio da Prata.

No século de sua fundação, portanto, a cidade já se encontrava clivada entre os colonizadores espanhóis e portugueses que assim inscrevem um primeiro binômio cultural - Espanha/Portugal - na região, ao disputarem espaço e bens em contendas sangrentas. Com o envio dos casais açorianos, que de início estavam destinados a povoar as Missões Jesuíticas, mas acabaram por se instalar nas cercanias do porto graças à insurreição dos índios guaranis, o processo de construção da paz se instaurou na localidade. De um lado havia as tensões próprias da guerra, que acarretavam deslocamentos e nomadismos constantes: de outro, havia o desejo de pertencimento e fixação de raízes dos colonos açorianos. Por conta disso, a cidade ostentou um adereço muito pouco usual nas cidades coloniais brasileiras: muros.

Não as muralhas medievais que usualmente povoam nosso imaginário da Idade Média, mas muralhas de madeira reforçadas por um fosso que impedia a escalada de invasores. As fortificações foram construídas em 1778 e demolidas em 1845, mas a

Praça do Portão, local que delimitava o final da cidade murada, ficou no inconsciente da população como a fronteira simbólica entre a zona urbana e a cidade baixa, habitada pelos desvalidos, escravos fugidos e demais excluídos da vida da cidade. O até hoje existente bairro Cidade Baixa evoca, para os cidadãos de Porto Alegre do século XXI, a vibração dos conteúdos de resistência, boemia e estranhamento que se originam de sua longínqua constituição.

Quando da publicação de *O Perdão* em 1910, Porto Alegre já tinha abandonado a inércia secular colonial e se apresentava como um espaço efervescente de trânsito e negócios. A população aumentara consideravelmente e as transações comerciais multiplicavam-se por diversas razões, dentre elas o desenvolvimento do complexo colonial imigrante que necessitava escoar seus produtos, principalmente os provenientes da região serrana do estado.

Andradina de Oliveira, atenta ao momento fundador da identidade urbana que a cidade experimentava, descreve suas alterações visuais em crônica etnográfica, registrando as grandes novidades da luz elétrica, dos bondes, do cinematógrafo, da fotografia, ao lado da instalação das recentes Faculdades de Direito, Engenharia e Medicina, e as grandes modificações havidas na arquitetura urbana através das novas mansões projetadas por arquitetos estrangeiros.

Ao lado destas modificações espaciais, anota o comportamento e o pertencimento linguístico e cultural dos imigrantes, de trabalhadores diversos, de negros recém-libertos, e dos desabrigados, não se furtando à descrição das indumentárias e linguajares específicos de cada um, pintando, desta maneira, um quadro colorido e multicultural em seu romance.

Há que considerar que modificações estruturais não eram privilégio do Rio Grande do Sul. O Brasil, como um todo se achava em processo de formatação de identidade nacional simbólica que pudesse abarcar as diferenças étnicas e culturais de um país de dimensões continentais.

Do ponto de vista histórico, Alfredo Bosi (1973) fala deste período brasileiro como “prelúdio inequívoco do Modernismo”. Como não podia deixar de ser, a literatura espelhava e problematizava as novas situações que vestiam a cena brasileira: os processos migratórios, a miséria urbana e rural e as tensões políticas enfrentadas pela República Velha. Estas tensões pareciam desaparecer ante a atmosfera de euforia e *douceur de vivre* características da *Belle Époque*, importada de uma Europa prestes a

sucumbir às tensões políticas que desaguariam na I Guerra Mundial em 1914, e cujo imaginário sustentaria a idealização da França como paradigma de civilização paradisíaca entre nós por algumas décadas vindouras.

A autora desnuda, também, os códigos de frequência vigentes nos novos locais oferecidos à comunidade, Aqueles que, em geral, escapam ao estranho que visita uma cidade, mas são estritamente observados pelos frequentadores habituais e que, normalmente, regulam o gênero, a raça ou a classe social, reproduzindo espacialmente as divisões existentes na sociedade e atuando como reguladores do acesso aos espaços urbanos. Assim, encontramos os intelectuais e comerciantes trocando ideias nos cafés entre empadas e cervejas; senhoras deliciando-se com docinhos e comentários sociais nas confeitarias, enquanto os bondes transitavam pelo perímetro urbano, abrigando todas as classes em trânsito: um não-lugar que ensejava pouca ou nenhuma interação.

A narrativa pauta-se, também, pela profunda interrelação com a cultura e as artes, principalmente com a música, que se inscreve como uma escritura suplementar, e acrescenta carga emocional que dá sustentáculo à representação. No final do século XIX e início do século XX, o Teatro São Pedro já ostentava instalações apropriadas para receber orquestras, solistas instrumentais, além de grandes companhias de óperas e operetas vindas da Europa em turnê pela América do Sul, e que faziam parada estratégica na cidade a caminho das principais capitais do continente.

3 Contradições e Diferenças Sociais

As tensões entre classes sociais desempenham papel importante como pano de fundo da narrativa, expondo uma insurgência latente aos valores da elite como resposta à atitude dos protagonistas, eles mesmos transgressores. No entanto, não é possível esquecer que estas tensões não eram apenas decorrentes do confronto entre duas classes sociais antagônicas.

Elas provinham, em alguma medida, da exposição social dos habitantes locais aos valores trazidos pela massa de imigrantes que aportava na cidade e do clima de modernidade que pairava no ar. A identidade sulina, tal como compreendida em seu viés regionalista, ia se tornando anacrônica em razão dos processos materiais da cidade que introduziam o cosmopolitismo urbano articulador dos eixos do transnacional, do nacional e do local.

Com muita sutileza, a autora expõe os conceitos hierarquizantes das relações sociais e os conflitos latentes abafados. As diferenças no modo de viver das classes abordadas no romance tornam-se perceptíveis não só através das cenas que versam sobre as delicadas relações entre classes sociais, mas também quando expõem o estado de miserabilidade em que viviam os idosos desassistidos da classe trabalhadora, que sem possibilidade de exercer trabalhos braçais, acabavam dependendo da caridade alheia no fim de suas vidas.

Desta maneira, procura demonstrar que nem tudo eram flores na cidade moderna que desabrochava. Se de um lado salienta o progresso e a beleza da cidade, de outro faz menção aos problemas de saúde pública da cidade e aos cortiços próximos ao porto, dando conta de epidemias de sífilis e de tifo. A narrativa como um todo é costurada como alinhavo de elementos díspares, mostrando sempre os dois lados de uma mesma moeda. Exemplos disto são o passeio de senhoras elegantes envoltas em sedas francesas pela praça central empoeirada, marcando o fato de que a metrópole ansiada ainda continha vestígios de aldeia, ou o sopão fornecido aos pobres semanalmente no palacete da família da protagonista, trazendo, simbolicamente, a miséria para dentro da classe privilegiada.

4 A mulher tem a honra frágil como o vidro

Não obstante a modificação rápida dos costumes na cidade e o abrandamento das interdições à liberdade de ir e vir impostas à mulher da época – a qual, dependendo da classe social valia-se do direito de trabalhar para complementar o orçamento familiar e dispunha de maior liberdade de movimentação pelas ruas – uma exigência permanecia inalterada e válida para todas as classes: a restrição sexual até o casamento. Da mulher solteira burguesa esperava-se, além do requisito imprescindível da virgindade, que pudesse garantir não só uma boa descendência, mas boa educação aos filhos, fidelidade, parcimônia nos gastos familiares e gerência satisfatória da casa. Substituindo-se o quesito estirpe por força física e disposição para o trabalho, as exigências eram as mesmas para a mulher solteira da classe trabalhadora. Desta maneira, o casamento constituía-se na única via de acesso para que a mulher ocupasse um lugar e um significado na sociedade, além de ser o espaço exclusivo permitido para o exercício de sua sexualidade, aí incluída a maternidade.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que se submetia ao marido pelo matrimônio, negando sua individualidade, e a ele outorgando uma procuração em branco para sua felicidade ou infelicidade, esta era a única via pela qual a mulher obtinha um reconhecimento social que jamais poderia almejar de outra forma, atrelada que estava à figura masculina. Em razão das normas de conduta que prescreviam a exigibilidade da virgindade pré-nupcial e a observação estrita do vínculo indissolúvel do casamento, o abismo cavado entre as mulheres públicas e as virtuosas era tamanho, que o mais simples contato entre elas era considerado tabu social, tal a ameaça que uma mulher que afrontasse os parâmetros sociais, e cruzasse a fronteira da respeitabilidade, representava para a sociedade.

A protagonista de *O Perdão*, Stella, carrega o peso de um sentimento proscrito. Programada para ser mãe e esposa casta, nega suas emoções e não consegue perceber o processo pessoal desencadeado pela presença perturbadora do sobrinho “estrangeiro” do marido, Armando, com o qual partilha de grande afinidade musical. Interessante anotar que o canal de comunicação estabelecido entre Stella e o estudante de Direito, muito mais do que a palavra, ainda estranha à mulher comum da época, é a música, expressão das energias emocionais. Os dois jovens tocam o mesmo instrumento, cultivam o canto e, através de páginas musicais, vão entrelaçando sentimentos.

Convém ressaltar que o sedutor vem do Rio de Janeiro, a outrora sofisticada capital do país, e traz consigo a sombra dos costumes mais livres ainda distantes da província conservadora. E se nos anos 80, a dupla de compositores gaúchos Kleiton & Kledir fez sucesso com a canção Maria Fumaça, que advertia sobre a precariedade da virgindade de uma moça, *virgem, só que morou no Rio*, imagine-se a distância entre os comportamentos sociais aceitos pelas duas cidades no início do século XX.

A propósito, a pesquisadora social Eliane Gonçalves, entrevistada por Zero Hora em 06 de julho de 2008, observa que uma regra social pode demorar décadas para ser abatida e declara que, nos dias que correm, perdura entre nós a expectativa naturalizada de que as mulheres têm um destino: “em uma sociedade patriarcal que tem por base a família – mais especificamente um casal heterossexual com filhos – ainda hoje o destino da mulher é o matrimônio”. Esta constatação demonstra o quanto padrões e valores anacrônicos ainda estão presentes em nossa sociedade, continuando a ser absorvidos, alicerçados e perpetuados em nosso inconsciente como estruturas arquetípicas fixas que servem para eternizar os costumes vigentes em nossa cultura.

Pois, no início do século passado, Andradina de Oliveira, em um assomo de grande intuição e insubordinação, atropela o ideário vigente na época e constrói sua história mostrando uma jovem mãe no esplendor de seus hormônios, amamentando seu recém-nascido na intimidade de sua casa, despojada tanto de seus espartilhos íntimos quanto dos sociais. Um espetáculo inusitado que não poderia deixar de inspirar o desejo do jovem e impetuoso Armando e despertar a mulher soterrada dentro do papel de mãe assexuada. Perdendo a oportunidade de ser perfeita, mas mostrando-se afinada com o naturalismo literário vigorante, a autora atribui a confusão emocional que toma conta de Stella a uma histeria, ou a uma desautorização do desejo feminino. A aguda percepção da autora se dá na contramão do senso comum de seu tempo quando discorre sobre o desabrochar da sexualidade feminina logo após o puerpério, coisa que raríssimas mulheres da época ousariam pensar, ou mesmo se permitir sentir, quanto mais escrever ou publicar.

Do primeiro beijo furtivo, no qual o jovem se inclina por detrás do divã em que a moça está recostada, numa clara intertextualidade com o beijo de Bentinho e Capitu, em *Dom Casmurro* de Machado de Assis, até a consumação do adultério, vai-se estabelecendo uma relação, de início platônica, mas que progride até o momento em que Stella cede à paixão e acaba por cometer o anunciado e inevitável adultério que se inscreve em seu corpo como tatuagem assinalada a ferro e fogo. Neste momento, descobre-se desvalorizada e vazia, pois toda a inscrição do valor social disponível para a mulher estava assentada nas funções de esposa e mãe das quais ela entendia ter abdicado através da sua transgressão. O desenlace do enredo, por isso, ao invés de significar uma libertação, ainda que dolorida, imobiliza-a em uma encruzilhada moral à qual sucumbe sem defesa. Assim sendo, ela cede sem luta à imposição social estapafúrdia, porém férrea, de que a honra da mulher está guardada na carne e é frágil como o vidro: uma vez estilhaçado, impossível colar.

5 Confeitaria Central x Café América

A ausência física da protagonista, na parte final do romance, contrapõe-se à sua maciça representação em todas as falas que tomam conta da cidade. Todos dizem o seu nome e ela passa a se constituir no fantasma mais temido da chamada “mulher de família” da época: o da mulher “falada”, que se opõe à mudez da mulher respeitável. Impossibilitada de exercer a própria defesa, até porque a mulher não dispunha de voz

pública, e despida da respeitabilidade familiar, Stella passa a ser, pelo menos em termos discursivos, uma mulher pública.

Na Confeitaria Central, onde senhoras da moda, finamente vestidas e perfumadas tomam chá, os comentários estendem o drama de Stella a toda a família: a jovem senhora “sem juízo” é acusada de ter causado não só o próprio infortúnio como o de toda a família. A interpretação deste comentário mostra a estreita correlação entre o destino da personagem e o de sua família que se sente envergonhada e decaída em razão do comportamento daquela. Isto aponta para uma construção familiar remanescente de estrutura de sociedade rural que não confere autonomia a seus membros. A desconstrução da família Souza, enquanto representação de um padrão social da época, parece anunciar a modernidade e as novas concepções de família. Os rumores colhidos pela autora em vários segmentos sociais evocam as funções do coro na tragédia grega, como um simulacro da voz pública que exprime juízos de valor sobre a ordem social vigente, funcionando como um espectador ideal que leva a audiência a refletir sobre os acontecimentos.

Quanto ao discurso masculino, que condena a adúltera de maneira unânime, a autora, com aguçado espírito de crítica, propõe uma reflexão sobre os efeitos que a ideologia patriarcal produz em uma sociedade. E, aprofundando-se neste consenso, poussa o olhar sobre um grupo de intelectuais boêmios da cidade que, embora condene o adultério, oferece razões distintas da voz corrente impregnada de moralidade arcaica. As vozes destes escritores locais, considerados vanguarda do pensamento da época, simbolizam as correntes literárias em voga no início do século XX, entretanto, a condição feminina ainda é vista de maneira objetual e essencializada por todos.

O grupo transpira uma autocrítica de que o restante da sociedade não é capaz, uma vez que esta recebe a carga do senso comum de maneira inconsciente. Como bem aponta Myriam Ávila (2008) “bárbaros não têm dúvidas de si mesmos”, e os literatos, além de não se identificarem com a moral vigente, execram o meio atrasado em que vivem, sentindo-se apartados da maioria em virtude de suas conquistas no campo do saber.

O cenário do debate, o Café América, já diz muito da perspectiva singular do pequeno grupo, pois era o reduto mais “smart” da cidade. Sobre isso, Sandra Pesavento (1999) refere que, ainda ao final do século XIX, os cafés eram vistos como locais suspeitos e até “antros de perdição”. No início do século XX, as mulheres não poderiam

almejar frequentar cafés sob pena de serem consideradas mulheres públicas e perderem o direito ao mínimo reconhecimento social. Como consequência desta ausência, a visibilidade social estava fora do alcance das mulheres que se dedicavam à escritura, o que implicava um apagamento de que todas se ressentiam com justa razão. Algumas mais corajosas e resistentes, caso de Andradina de Oliveira, procuravam compensar esta situação criando suas próprias tribunas, caso de *O Escrínio*, ou do *Corymbo*, criado pelas irmãs Revocata Heloísa de Mello e Julieta de Mello Monteiro.

Percebe-se uma ironia da autora quanto às ideias dos intelectuais, mas o que transpira é antes uma tentativa de estabelecer um paralelo entre a opressão identitária da protagonista, impedida de transcender valores morais arcaicos, e a paralisia que os escritores sofrem ante o acanhado clima cultural da cidade, sem a menor possibilidade de ultrapassá-lo. A própria identidade pessoal de Andradina, que padecia toda a sorte de restrições, parece encontrar eco na angústia em que artistas e intelectuais se debatem, inútilmente, na ânsia de produzir conhecimento e obter reconhecimento na sociedade até há pouco colonial e periférica às grandes metrópoles produtoras de saberes.

Considerações Finais

Pouco mais de cem anos decorrem da publicação de *O Perdão*, obra que não foi devidamente reconhecida em sua época. Talvez, antes de ser valorizada ou apreciada, Andradina de Oliveira precise ser situada e compreendida, pois teve o mérito de antecipar o romance urbano que só tomaria forma na década de trinta no Rio Grande do Sul. Inegável, também, o fato de que foi melhor do que suas circunstâncias, que prescreviam um papel objetificado para a mulher, do qual ela procurou fugir em sua vida pessoal e em seu fazer literário. Empreendeu grande esforço para criar um espaço literário em que as dores dos conflitos emocionais enfrentados pelas mulheres, raramente protagonistas, pudessem ser ouvidas.

Em *O Perdão*, teve a sensibilidade de retratar a transição do modelo colonial para o modelo urbano feminino que trazia em seu bojo as novas identidades femininas. O único diferencial que a separou dos escritores brasileiros que construíram um painel de identidades regionais formadoras de uma identidade nacional foi a visibilidade que ainda não estava disponível a uma mulher e sua obra naquele momento histórico.

Os intentos que permeiam todo o romance parecem se constituir, de um lado, no desejo de transcender o papel essencializado para a mulher, e de outro, no anseio de extrair as várias possibilidades de individualidade contidas em uma mulher.

Apesar de a narrativa ter sofrido prolongado silenciamento em razão do contexto cultural que afastou a autora e sua obra do panorama literário da época, *O Perdão* é um romance que, por suas características estéticas e histórico-culturais, merece ser reintegrado na história literária do estado do Rio Grande do Sul.

Em *Seis Propostas para um nono Milênio*, Ítalo Calvino (1990) diz entender a literatura como uma busca de conhecimento que auxilia a experiência humana. Para exemplificar, lembra as narrativas sobre bruxas voando em vassouras na condição de alter ego das mulheres que suportavam o fardo mais pesado de uma vida de limitações. Identifica o desejo de levitação como uma compensação pelas privações sofridas, na medida em que o peso de estar no mundo é resolvido pelo voo a outros mundos, dispositivo esse que a literatura perpetua.

Esta concepção se encaixa perfeitamente a Andradina de Oliveira que alçou voo, através da literatura, para um espaço que lhe era vedado na sociedade estreita em que vivia. Lá conseguiu vivenciar seus sonhos de liberdade e individualidade. Sua obra *O Perdão*, permanece como um libelo contra as limitações sofridas por ela e suas contemporâneas e, ao mesmo tempo, como a materialização de seu desejo de transcendência.

Referências

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

ÁVILA, Myriam. **O retrato na rua**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BHABHA, Homi. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BORDO, Susan. **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1988.

BOSI, Alfredo. **A Literatura Brasileira – O Pré-Modernismo, VL V.** São Paulo: Cultrix, 1973.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as Cidades a cidade:** literatura e experiência urbana.

KRUPAT, Arnold. **Ethno-Criticism:** Ethnography, History, Literature. Berkeley and Los Angeles: University of Califórnia Press, 1992.

LANSER, Susan. **Fictions of Authority:** Women Writers and Narrative Voice. New York: CornellUniversity Press, 1992.

LAURETIS, Tereza. A tecnologia do Gênero. In: BUARQUE de HOLLANDA, Heloísa (org.). **Tendências e Impasses – O Feminismo como Crítica da Cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994..

OLIVEIRA, Andradina América. **Divórcio?** FLORES, Hilda (org). Porto Alegre: Ediplat; Florianópolis: Mulheres, 2007.

OLIVEIRA, Andradina América. **O Perdão.** Porto Alegre: Editora da Livraria Americana, 1910.

PAIXÃO, Sylvia. **A fala-a-menos.** Rio de Janeiro: Numen, 1991.

PESAVENTO, Sandra. Além das Fronteiras. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras Culturais.** Porto Alegre: Atelier Editorial, 2002.

_____. **O cotidiano da república.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1990.

_____. **O Imaginário da Cidade – Visões Literárias do Urbano -Paris/Rio de Janeiro/Porto Alegre.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

_____. **Os industriais da república**. Porto Alegre: IEL 1991.

PRIORE, Mary Del. **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2001.

SANTOS, S. R. P. **Representação do Feminino em uma escritura desautorizada: CELESTE**, de Maria Benedita Câmara Bormann e *O Perdão*, de Andradina América Andrade de Oliveira, 2007, 167f., Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Andradina América Andrade de Oliveira. In: MUZART, Zahidê L. (org.). **Escritoras Brasileiras do Século XIX**, VOL II. Santa Cruz: Edunisc/Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

_____. SCHMIDT, Rita Terezinha. Andradina e o corpo da cidade, In: COUTINHO, Eduardo F.; BEHAR, Lisa Block de; RODRIGUES, Sara Viola (orgs.). **Elogio da lucidez: a comparação literária em âmbito universal; textos em homenagem a Tânia Franco Carvalhal**. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

_____. Da exclusão, da imitação e da transgressão: o caso do romance *Celeste, de Maria Benedita Bormann*. In: PETERSON, Michel (org.) **As armas do texto – A literatura e a resistência da literatura**. Porto Alegre: Sagra Luzatto, 2000.

_____. Porto Alegre, Cultural Center of Southern Brasil. In: VALDÉS, Mario; KADIR, Djelal. **Literary Cultures of Latin América: A Comparative History**. Oxford: University Press, 2000

ZERO Hora. Entrevista de Eliane Gonçalves a jornalista Patrícia Rocha, no Caderno Donna, publicada em 06 de julho de 2008, p. 7.