

## ***O PERDÃO: A NARRATIVA DE ANDRADINA DE OLIVEIRA***

Rosa Cristina Hood GAUTÉRIO\*

- **RESUMO:** O presente texto é um recorte da Tese de Doutorado organizada a partir do resgate de literatura de autoria feminina no século XIX no Brasil. O objetivo foi apresentar o romance *O perdão*, da escritora gaúcha Andradina de Oliveira, e aprofundar ideias sobre sua narrativa, que coloca em pauta a problemática da tradicional estrutura familiar da cultura patriarcal no momento de transformações físicas e sociais da sociedade gaúcha.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Ficção. Literatura. Mulher. Patriarcalismo.

O texto que se apresenta é parte de um projeto de doutorado organizado a partir do resgate da literatura produzida por mulheres no século XIX no Brasil. Nesse contexto, a pesquisa se voltou para produção literária da gaúcha Andradina América de Andrada e Oliveira. Além de um estudo biobibliográfico de revisão e do resgate de suas obras, o objetivo foi analisar sua escrita intrinsecamente ligada à revisão do sujeito feminino na história e particularmente na história social no Rio Grande do Sul.

Mãe, professora, jornalista, oradora, dramaturga, biógrafa e ficcionista, todas em um só nome de mulher, Andradina descende, pela linha paterna, da família política aristocrática brasileira dos Andradas e, pelo lado materno, da família lusa dos Pachecos, radicada na cidade de Rio Pardo, no interior do Rio Grande do Sul. A intelectual ocupou uma posição de relevo na sociedade rio-grandense e ocupa nos estudos contemporâneos uma acentuada expressão no diálogo entre literatura *versus* gênero e identidade.

É no mundo das Letras, particularmente na literatura, que a autora demonstra posicionar-se criticamente, demonstrando seu feminismo. Isso significa dizer que ela imaginava a igualdade de direitos entre homens e mulheres, à sua maneira. Seu espírito combatente questionava ora implícita, ora explicitamente a condição feminina no patriarcado; essas ideias estão fortemente atreladas aos livros *O perdão*, publicado em 1910, e o *Divórcio?*, em 1912.

---

\* Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – Departamento do Centro de Comunicação e Expressão – Florianópolis, Santa Catarina, Brasil – rosacristinah@yahoo.com.br.

Sua produção literária versa em torno de uma abundância de gêneros dos quais sobressaem contos, memórias, pensamentos, romances, biografias, crônicas, contos infantis, poemas e textos teatrais. Em sua extensa e expressiva produção cultural, destacamos os seguintes livros: *Preludiando*, de 1897; *Pensamentos* (para cartões postais), de 1904; *A Mulher Riograndense*, de 1907; *Contos de Natal* (às crianças rio-grandenses) e *Cruz de pérolas*, ambos lançados em 1908; *O Perdão* e *Divórcio?*, já mencionados, sem contar com o número expressivo de crônicas, contos, poemas e artigos publicados na sua extensa colaboração em jornais, almanaques e revistas.

Como estratégia de divulgação de sua produção, a autora costumava noticiar nas páginas finais de cada uma das obras que lançava. Com os títulos “inéditos” ou “a aparecer brevemente”, ficamos a saber de títulos como *O Rio Grande do Sul*; *O grande amor* (romance); *A crucificada* (romance); *Contos infantis*; *Das minhas memórias*; *Livro da saudade* (páginas íntimas); *Crônicas femininas*; *Poucos versos*; *Dramas*; *Babel de uma alma*; *A condenada* (romance realista); *Judith* (romance realista); *Meu filho* (poema de dor, em prosa); *Fantasia*; *Impressões*; *A outra* (romance); *Novos pensamentos para postais*; *Folhas mortas* (poesias); *14 de julho*; *O dia e os dias*; *Uma xícara de café* e *À margem do Guaíba* (poesias). Infelizmente grande parte desses títulos não foi encontrada.

Essa estratégia se estendia também pelo apoio do seletivo grupo letrado que ela participava não só no Sul do país, mas também do Brasil e da Europa, e da distribuição das obras entre amigas e instituições que visitava em viagens pelo Brasil e pela América, além de divulgar seus trabalhos nas páginas do jornal *Escrínio*, de sua propriedade, que teve circulação entre 1898 até 1910. No periódico encontramos, por exemplo, em 20 de novembro de 1909, na coluna “Livros e Autores”, a publicação de uma carta da escritora Francisca Isidora, de Pernambuco, agradecendo o “presente recebido no último pacote”; trata-se do livro *Cruz de pérolas*. Em 12 de fevereiro de 1910, o destaque vai para o anúncio do livro *Contos de natal* “a sair pela Livraria Americana”. E, em data posterior, a seção “Registrando” (30 de abril de 1910, p. 216) divulga o livro *O perdão*, que “sairá brevemente dos prelos da acreditada Livraria Americana”.

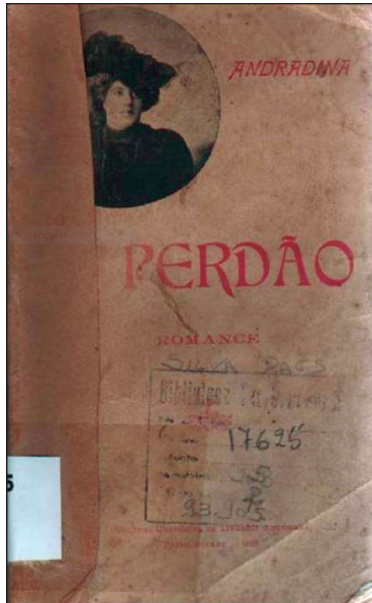
Para o presente texto, o recorte das pesquisas apresenta o livro *O perdão*, romance lançado pela autora em 1910, pelas Oficinas Gráficas da Livraria Americana de Porto Alegre, que aponta o caminho de como ela via a sociedade do seu tempo. Entre os temas importantes da narrativa, ressaltamos a opressão da mulher pela família e pela sociedade patriarcalista gaúcha do início do século XX.

Em 1910, chega ao público o romance *O perdão*, publicado por Andradina, “escrito de um só fôlego, começado a 13 de maio e terminado a 13 de junho de 1909”, conforme escreve a autora em nota introdutória intitulada “Duas Palavras”. Trata-se de um romance publicado primeiramente nos folhetins do jornal *Escrínio*, desde setembro de 1909, como história seriada.

O livro conta com a foto da autora na capa, e, em letras garrafais vermelhas, estampa o primeiro nome da autora sem o sobrenome, bem como o título se avoluma no centro. Deve ser observado que, por motivo de uma fita adesiva larga que molda o canto esquerdo do livro, o artigo “O”, que acompanha o substantivo “perdão”, está oculto.

Observamos:

**Figura 1:** Capa original – foto do livro



**Fonte:** Acervo da PUC do Rio Grande do Sul – Coleção Cervos Especiais – JPE).

*O perdão*<sup>1</sup> aponta para o Brasil republicano do início do século XX e testemunha muitas mudanças no cenário social. Neste período, a mentalidade burguesa viria proporcionar algumas transformações sociais dotadas de novos valores culturais no que se refere a teorias sobre a valorização dos indivíduos com base no pensamento Positivista. Às mulheres, apontadas como célula da família, cabia a força provedora do princípio da ordem e da moral, o que não seria necessariamente um sinônimo de progresso, uma vez que na prática a promoção se dava em esfera privada, no âmbito dos lares, sob vigilância e controle masculino,

<sup>1</sup> Toda a análise apresentada foi feita a partir da leitura da reedição de *O perdão*, em 2010. Portanto, quando tratarmos especificamente sobre citações da narrativa, a identificação do romance será feita apenas pelo número de páginas.

e acabava por conter feições conservadoras, acentuando ainda mais a exploração de um sexo sobre o outro.

Essa ambiguidade acaba por relativizar os espaços de representação, e os sentimentos femininos esbarraram na força incontornável de sua natureza. Assim, tão astuta, tão abnegada, altruísta, individualista e tão subserviente, as mulheres caminharam para um estopim, segundo Leite (1984, p. 26) “trazendo uma carga de culpa e confusão na introdução de novos papéis”.

Nesse contexto, nossa atenção é voltada para três personagens de *O perdão*, as irmãs Estela, Lúcia e Celeste. Sob a égide da efervescência dos ideais positivistas fortemente consolidados no sul, procuramos compreender a representação que cada uma delas tem dentro do cenário patriarcal-burguês, sobre o qual incide a intervenção muito sutil da autora, que se utiliza de interditos para o singular tratamento que enceta sua índole combativa. Nesse viés, surge a forma privilegiada da palavra da autora, que tem, na narrativa, um “complexo e sutil *jogo de vozes*”, conforme aponta Tacca (1983, p. 17).

O texto narra uma história que se insere no contexto das transformações da *Belle Époque* no início do século XX, tendo como cenário a cidade de Porto Alegre marcada pelos signos da modernidade: bondes, cafés, praças, confeitarias e o Teatro São Pedro. Nesse cenário, encontramos a família do patriarca Leonardo de Souza, um fazendeiro bem-sucedido; sua esposa, Paula, “de família honestíssima, porém pobre. [...] Sedenta por brilhar na sociedade, [...] aceita-o como marido” (2010, p. 49); e as três belas filhas – Estela, Lúcia, Celeste, assim como os agregados e muitos criados, entre eles escravos alforriados. Esta é a formação da composição típica da família da elite que mora em uma das ruas mais elegantes da cidade, em mansão localizada à beira do Guaíba. O cenário é o da típica família burguesa rural que se muda para o centro civilizacional da cidade, em um ambiente doméstico predominantemente europeizado, o que se apresenta na narrativa pela descrição dos móveis austríacos, “guardanapos de linho alvíssimos com [...] monograma bordado” (2010, p. 41), cortinas, toalhas e roupas confeccionadas na França, utensílios, cristais e, claro, etiqueta inseparável do requinte. Os cômodos dividiam-se em biblioteca musical, “a mais completa da mais escolhida que havia em Porto Alegre” (2010, p. 46), alcovas espaçosas, luxuosas salas de visitas e, completando o ambiente, o grande jardim com “bosque de bambus” (2010, p. 72) ao fundo.

O enredo percorre os espaços das múltiplas “capas culturais”<sup>2</sup>, gêneses da formação identitária do Rio Grande do Sul, âmbito onde a estrutura opressora colonial tenta manter valores e privilégios. Parte daí, ao gosto naturalista, a preocupação da

---

<sup>2</sup> Podemos entender por ‘capa cultural’ uma cultura que apresenta vários elementos culturais mais ou menos articulados. Desta forma, a cultura local não é analisada de acordo com a região geocultural, mas, sim, de acordo com a herança cultural recebida. Dentro desta perspectiva, podemos verificar que o Rio Grande do Sul recebeu cinco capas culturais: a cultura portuguesa, a cultura italiana, a cultura alemã, a índia e a cultura negra (BELLOMO, 1996, p. 32).

autora que, notadamente, marca a presença dos sujeitos minoritários e lança um olhar crítico sobre “a oposição binária descrita entre as classes que ocupam os pontos extremos da escala social naquele momento histórico” (MAIA, 2010, p. 49). Entre a presença dos sujeitos minoritários, por sua vez, há os empregados, os agregados da casa, os pequenos comerciantes, os trabalhadores imigrantes da Europa, em que se destaca o sujeito feminino e sua representação, que tem particular atenção da autora.

Ao estabelecer um olhar etnográfico fortemente amparado no regionalismo, Andradina traz à baila traços regionais marcados pela cor local. Os costumes e os dialetos retratam um contexto definido pelas suas especificidades, de forma especial na utilização das expressões e dos falares do gaúcho – que adornam tanto os diálogos dos personagens quanto as intervenções da narradora, transformando o vocabulário em sinonímia local. São exemplo as palavras: “chimarrão” (bebida típica), “pala” (espécie da indumentária), “pagos” (terra natal), “pampas” (campos vastos e vegetação típica), “Chimarrita/Tirana/Boi Barroso” (músicas da cultura/folclores), e as expressões: “pagos” (2010, p. 35), “terra natal” (querência); “cambuiada” (2010, p. 60) (grupo, corja); “pinóia” (2010, p. 80) (coisa sem valor); “sustância” (2010, p. 82) (fatura); expressões que constam no vasto repertório. Ilustramos a *performance* narrativa na fala do personagem Leonardo de Souza, a seguir:

- Era uma chinoca linda a Luiza! Trouxe de canto chorado toda a rapaziada da Serra, naqueles tempos. Era uma trigueira vermelha, de boca rasgada com bonitos dentes claros. Tinha uns olhos que pareciam jabuticabas, de tão pretos! Duas tranças pesadas que luziam como penas de bambu, e bem feita, e ancuda, uns seios grandes, um corpanzil que vendia saúde e uma alma cheia de virtude. O Malaquias saiu tal qual a mãe [...]. Abençoada a hora que entreguei a fazenda ao Malaquias. O gado está soberbo! Ele pôs em prática a melhora das pastagens [...]. Encanta ver a invernada coalhada de vacas, de úberes que quase arrastam; bois fortes, de couro que brilha que nem cetim (2010, p. 38).

O recorte ressalta aos olhos uma identidade regional predominante situada na voz de um gauchismo rural; seja na descrição dos costumes e das lidas campeiras, seja na descrição da mulher do campo, a “chinoca”<sup>3</sup>, que tem a beleza comparada à natureza, tais como “olhos de jabuticaba”, “trigueira vermelha”, “pernas de bambu” – as escolhas lexicais dão o tom. São, notadamente, características que, se não fosse

---

<sup>3</sup> Chama-nos a atenção a imagem da “chinoca”, que é descrita a partir de comparativos com elementos da natureza. Nesse sentido, a interface mulher do campo (chinoca) *versus* natureza parece fazer parte dos signos da identidade cultural sulina, o que nos remete, incondicionalmente, ao mesmo processo feito por José de Alencar com a índia tabajara, Iracema, na obra de mesmo nome, publicada em 1865. “A índia dos lábios de mel”, descrita a partir dos elementos da natureza, é o mito fundacional brasileiro na esteira da independência política em relação a Portugal.

a clandestinidade da historiográfica oficial, afinariam o romance aos “textos que se filiam ao projeto estético-ideológico da literatura de viés regionalista e cuja matriz, ancorada na preservação do cenário rural e seus valores, constitui veio dominante na literatura sul-rio-grandense” (SCHMIDT, 2010, p. 9). Ao mesmo tempo, fica bastante evidente que a autora “salienta, paradoxalmente, o desenvolvimento de uma modernidade no bojo de um espaço urbano” (BARBERENA, 2013, p. 89), o que significa dizer que coexiste um projeto estético associado aos valores em formação, uma vez que abre espaço para uma reflexão sobre as tensões sociais e as novas identidades, sobretudo uma nova identidade feminina.

*O perdão* narra uma história simples, mas só aparentemente, pois coabita um escrutinador olhar sobre as convenções do desejo oculto. As três irmãs são objetos da questão: Estela – “Era a primogênita. Herdara a plástica soberba da mãe, a *estrutura senhoril*, os *cabelos negros e bastos* [...]. *A boca, cravo umedecido* [...]. *De resto um temperamento nervoso, impressionante*” (2010, p. 41, grifo nosso); Lucia – “*Educada a seu modo, é mais amiga do lar* do que da rua” (2010, p. 88, grifo nosso). Celeste – “uma ingênua menina que *vive a estudar, a ler*, a tocar os seus instrumentos, a fazer versos, a pintar seus quadros [...]. *É uma criatura bem diferente das outras!* Parece que nem é da terra! *É uma santinha*” (2010, p. 88-89, grifo nosso). O jogo de vozes por trás do fato narrado e a caudal apreciação sobre cada uma das mulheres corroboram, notadamente, para a construção da imagem de cada uma das mulheres. A primeira construção arraigada pela efígie patriarcalista recai na tônica das palavras: “*estrutura senhoril*”, “*mais amiga do lar*” e “*santinha*”. A segunda é acrescida, concomitantemente, pelos sentidos lexicais das expressões “*temperamento nervoso*”, “*educada a seu modo*” e “*vive a estudar, a ler [...]* uma criatura bem diferente das outras”. Ao mesmo tempo, esses termos denotam arestas de uma avaliação crítica; mesmo não destoando do consenso geral, a narradora salienta um terreno de suposições.

Em face da descrição física de Estela, “*cabelos negros e bastos [...]. A boca, cravo umedecido*”, a narrativa dá lugar a um corpo erotizado (XAVIER, 2007) e projeta marcações importantes sobre as disposições que antecipam, por assim dizer, uma conduta afastada de um padrão socialmente aceito, isto é, traços sedutores e não angelicais denunciam a imagem desviante de conduta e cria um espaço simbolicamente próprio. Neste contexto, a conversa que Estela tem com a mãe, Paula, sobre o casamento funciona como coenunciador das ações com as quais se ocuparão posteriormente os capítulos vindouros. Lemos:

- Oh! Então não vais experimentar teu vestido de noiva?!...
- Ah! Sim!! Mas, olha, sinto-me como nos outros dias, nem mais nem menos.
- Diz-me uma coisa, minha filha. Amas muito o Jorge? Tenho-te feito tantas vezes esta pergunta e tu sempre respondes com risos e beijo. [...]

- Escuta, Estela – disse Paula, segurando-lhe as fidalgas mãozinhas. Queres apaixonadamente teu noivo?...
- Apaixonadamente? Como apaixonadamente?... [...]
- Tu casaste com amor por amor com o papai? - Perguntou, bruscamente séria, Estela, cravando nos olhos de Paula os seus enigmáticos olhos verdes.
- Tu duvidas?
- Eu era paupérrima! - Disse em voz baixa - meus pais velhos e doentes... Tinha um medo horrível de ficar desamparada se eles morressem... [...]
- Estela, assim como sem amor não pode haver felicidade no casamento, também sem conforto não há enlace possível. Depois teu pai era um rapaz bonito, atraente e de grande coração [...] pressenti mesmo que viria a amá-lo até mais que o outro... E para que te ocultar coisa alguma? Desejei riqueza... quis aparecer na sociedade. [...]
- Gosto de Jorge! Dentre os rapazes que me disputam ele foi o único que me estimou sinceramente. [...] Jorge é rico. [...] sabes, já tenho vinte anos, quero ter um lar, porque só dentro dele somos verdadeiramente rainhas!- terminou irônica e sedutora [sic]. (2010, p. 65-67, grifo nosso).

No início do diálogo, a narrativa denota um tom melancólico sobre o casamento e os ideais intactos do sistema, mas revela, por outro lado, certa “negação do imperativo patriarcal” (FELIX, 2007, p. 52) quando permite que Estela penetre em um lugar inefável e transgressor, conforme observamos na sua fala: “sabes que já tenho vinte anos, quero ter um lar, porque só dentro dele somos verdadeiramente rainhas”, que se confirma no discurso crítico da própria narradora, que completa: “[Paula] termina irônica e sedutora”. “O fato é que os posicionamentos que residem na ótica narrativa não deixam dúvidas sobre o alinhamento entre a narradora e a personagem” (SCHMIDT, 2010, p. 22).

Já casada com Jorge e mãe de dois filhos, seduzida pelo estilo Don Juan de Armando, sobrinho carioca do marido que vem a morar com o casal em Porto Alegre, Estela torna-se prisioneira da paixão avassaladora. A partir daí a destituição da família aristocrática de Leonardo de Souza é o centro da narrativa, e o adultério feminino torna-se um elemento sintomático da demarcação dos limites e “da queda do indivíduo duplamente assujeitado: às leis da carne que é fraca, e as pressões do meio, [...] colocando-a num caminho sem volta e sem opção” (SCHMIDT, 2010, p. 16). Nessa ordem cultural, o “corpo feminino” útil, dócil, controlado pelo código moral da sociedade, abre-se ao desconhecido e fica à mercê do imprevisto. Estela traz em si o processo dramático em que as dúvidas transformam-se em um exaustivo e doloroso processo de autoconhecimento, ocupando as páginas finais do romance, que culmina no suicídio da moça.

Sobre esse feito, a professora Rita Terezinha Schmidt faz uma análise introdutória na reedição do romance em 2010, concluindo que o suicídio é “como uma denúncia de leis que decretam a ilegitimidade da mulher que rompe com o contrato social da indissolubilidade do casamento” (2010, p. 22). O casamento institucionalizado naquela centúria frequentemente se assentava em dramas e tragédias familiares, uma vez que muitas vezes o conflito residia entre “a aliança e o desejo, pois, quanto mais cerradas as estratégias matrimoniais para assegurar a coesão familiar, tanto mais canalizavam ou sufocavam o desejo” (ALVES, 2002, p. 9).

A mulher do século XIX era tida como uma eterna doente: branca, pálida, trêmula, fraca e de natureza sensível que se traduzia em comportamento dócil, moral, frágil e maternal. Qualquer conduta fora desse padrão era transformada em patologia. Como transformar esses papéis? O “temperamento nervoso” de Estela é resultado e indício de contestação intrínseca de mudança. A madona transforma-se em amante, insolente e imoral, mas morre por não saber lidar com a relação entre a natureza, o desejo e a moral, a tradição do meio. *O perdão* anuncia os sinais de rompimento, marcando a tensão entre os dois mundos antagônicos.

Tratamos, agora, das duas outras irmãs, Celeste e Lúcia. Não deve passar despercebido ao leitor a preocupação da narradora em descrever o comportamento de cada uma delas. Observamos:

Celeste foi sentar-se junto a uma das portas abertas para o jardim e aspirava ao casto aroma dos jasmineiros. Os seus olhos sombriamente azuis, fitavam a serenidade do firmamento. Tremulo suspiro desprendeu-se-lhe do seio velado pela carícia da nívea blusa. Porque era no íntimo tão triste, interrogava-se, experimentando uma grande necessidade de chorar ali mesmo. [...] Devia se considerar feliz, muito feliz! Que lhe faltava? Riqueza, afeição, juventude, beleza, inteligência... tudo! tudo tinha! E vivia sempre pesarosa, sempre recolhida consigo mesma, a mediar coisas. Tinha pressentimentos de mágoas futuras naquele presente faustoso. Por que não? A vida é feita de riscos e dores. (2010, p. 54-55, grifo nosso).

Por mais inocente que possa parecer o romance com a narrativa de um drama passional, apresentando cenas comuns e intrigas amorosas, observa-se que relativiza comportamentos da nova geração republicana, conferindo-lhes conflitos internos. No trecho acima, por exemplo, a autora justapõe uma descrição material, com o propósito de descrever o palco onde Celeste volta-se para si, evocativa. Examinemos o desenrolar da narrativa: “Porque era no íntimo tão triste, interrogava-se, experimentando uma grande necessidade de chorar ali mesmo. [...] Devia se considerar feliz, muito feliz! Que lhe faltava? Riqueza, afeição, juventude, beleza, inteligência... tudo! tudo tinha!” (2010, p. 54) O apanhado



psicológico da cena apresenta o estado mental da personagem, acrescentando-lhe pureza e virtude, contudo, envolta em um conflito: “E vivia sempre pesarosa, sempre recolhida consigo mesma, a mediar coisas [...] tinha pressentimentos de mágoas futuras naquele presente faustoso. Por que não? A vida é feita de riscos e dores. [...] Ah! Bem ditosos os que partiram cedo!” (2010, p. 54). A ausência de sentidos, a melancolia e a tristeza presentes compõem o drama da existência da mocinha, o que insinua um devir sem final feliz, porque Celeste morre quando descobre a fuga de Estela com Armando, homem por quem curtia uma paixão não correspondida.

A personagem Lúcia é outra margem mediada pela narradora que questiona as situações estáticas das mulheres na esfera da geração positivista. Mesmo mantendo a posição em que a mulher tem responsabilidades pátrias e, por isso, reconhece a família como núcleo moral da sociedade, a autora questiona o papel dessas mulheres quando reconhece que há necessidade de se reavaliar a educação e a verdadeira contribuição delas na sociedade, por via de uma profissão fora do lar, ideias que ficam claras nas edições do seu *Escrínio*.

A meiga Lúcia é a personagem que representa o quadro da tradição do modelo familiar. Em um primeiro momento, a moça bem comportada e de espírito piedoso, caridoso e virtuoso, alimenta “as identificações do corpo social com valores muito caros à classe dominante da *Belle Époque*” (SCHMIDT, 2010, p. 23). Excelente intérprete, a musicista vivia a cantarolar nas reuniões de família, encantando a todos com seus belos dotes. Agindo pela força do estereótipo moral da caridade, a autora apela para o jogo da personificação do bem quando narra o episódio em que Lúcia abre as portas do jardim da mansão para alimentar os pobres, como fazia costumeiramente. Cena verbalizada na narrativa a seguir:

- Lúcia, os teus pobres já estão aí! Gritou tia Zina do jardim.

- Já vou ter com eles! – e a moça, chegou à janela, pegando na gravatinha de renda da blusa cor-de-rosa o broche de coral.

- Ô Tico, leva aqueles coitados lá para o bosque dos Bambus! A sia Lúcia já lhes vai dar de comer.

[...]

Lúcia entrou na varanda:

- Titia, não vens me ajudar na distribuição do cozido dos pobres?

- Vou, minha filha, vou.

- Tens uns niquezinhos para eles maninha? [pergunta para Celeste]

- Tenho, Lúcia.

- Contaste quantos são?

- Conteí. Vinte.

[...]

- Vamos titia, “dar de comer a quem tem fome”. (2010, p. 61-62; 69)

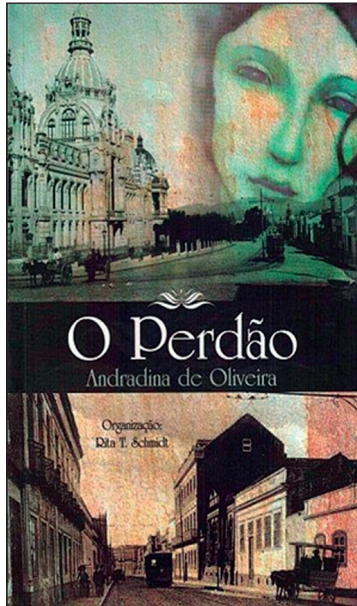
Levando em conta a margem minuciosa da narrativa sobre o perfil de Estela, Celeste e Lúcia, lugar onde encontramos reflexões e generalizações, concentramos nossa análise na noção de que a obra não reside exclusivamente nos recursos técnicos e informais, mas fora deles, ou seja, a forma de pensar de Andradina esteve intrinsecamente ligada à sua forma de escrever, pois suas abordagens imprimem um conjunto de interpretações que “partem da perspectiva do sujeito e de sua narrativa com sequência de sentidos” (KOFES, 2001, p. 24). Em outras palavras, sem *happy end*, o romance de Andradina narra o “inenarrável” e dissemina inúmeras perspectivas de interpretações.

Por se tratar de uma obra cara aos estudos feministas, sendo o livro “um espaço literário onde as dores e os conflitos emocionais enfrentados pelas mulheres raramente protagonistas pudessem ser ouvidos” (MAIA, 2010, p. 84), e,

a par da abordagem pouco usual de dilemas emocionais femininos em *O Perdão*, a narradora inova, tanto ao justapor uma visão psicológica ao papel identificado da mulher perante a comunidade a que pertence, mostrando as dificuldades e obstáculos pertinentes à constituição de uma individualidade própria, quando ao utilizar a moldura do urbano [...] vale-se do olhar do outro [...] deixando claro o lugar de onde ela fala. Este lugar é do sujeito subalterno que sabe que terá poucas chances de ser ouvido, mas mesmo assim cria sua arte na esperança de que um dia o seja. (MAIA, 2010, p. 85)

Após cem anos decorridos da publicação de *O perdão* pela Livraria Americana, houve o lançamento de uma edição comemorativa, contando com a organização e introdução da professora Rita Terezinha Schmidt; vejamos a capa da reedição.

**Figura 2:** Capa da reedição de *O perdão*



**Fonte:** página do livro na Amazon.<sup>4</sup>

Quando estamos a estudar algo historicamente situado em um tempo e em um determinado contexto, estamos a estudá-lo dentro das relações de movimento e de mudanças. O núcleo da representação histórica, no recorte escolhido, propõe entender e estender os entrelaços entre o passado, o presente e os anos por vir a partir das posições ocupadas pelas mulheres dentro e fora dos textos literários. Com esse propósito, partimos da consciência de ser/fazer feminismo de Andradina na análise lúcida que fez no romance *O perdão*. Nele, a autora diagnostica questões imbricadas na organização da sociedade fundamentais para a representação política e cultural do corpo feminino, este “a grande vítima dos abusos e opressores preconceitos sociais” (1910, p. 27), segundo a própria autora.

Quando pensamos sobre questões sociais de ordem cultural no Brasil, pensamos na literatura e, sobretudo, na literatura produzida pelas mulheres. É sabido que desde o século XIX elas produziram literatura e participaram do sistema literário do país, mas foi uma literatura que surgiu à contramão do discurso oficial e, por isso, foi construída a partir das relações do universo feminino. Isso significa dizer que as

<sup>4</sup> Disponível em: [https://www.amazon.com.br/Perdao-Andradina-Oliveira/dp/8586501921/ref=sr\\_1\\_1?\\_\\_mk\\_pt\\_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crd=1XD2JB7KQYQ74&keywords=o+perd%C3%A3o+andradina&qid=1659053817&s=books&sprefix=o+perd%C3%A3o+andradina%2Cstripbooks%2C208&sr=1-1](https://www.amazon.com.br/Perdao-Andradina-Oliveira/dp/8586501921/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crd=1XD2JB7KQYQ74&keywords=o+perd%C3%A3o+andradina&qid=1659053817&s=books&sprefix=o+perd%C3%A3o+andradina%2Cstripbooks%2C208&sr=1-1). Acesso em: 28 jun. 2022.

companheiras de Letras buscavam apoio entre si, formando uma espécie de caixa de ressonância para suas ações. Nesse contexto, a Literatura era uma ferramenta que movimentava o meio intelectual e estimulava as mulheres a transpor o espaço doméstico para circularem no ambiente público. Nessa direção, lê-se, em Zahidé Muzart (2003, p. 267):

As mulheres que escreviam ou simplesmente desejavam ser somente escritoras eram feministas. Só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Então, na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente.

Era, pois, a literatura escrita pelas mulheres um reflexo das mudanças históricas, porque significava de um lado um movimento que se materializava no âmbito de um “feminismo incipiente”, conforme supracitado, e, de outro, representava uma ruptura do domínio cultural masculino.

Andradina se situa dentro do contexto histórico, cultural e social em que suas narrativas se desenvolveram, uma vez que o diálogo entre sujeito, literatura e história é formulado a partir do conceito de “interseccionalidade que abrange uma perspectiva científica de abordagem que foca os pontos de cruzamento entre diferentes hierarquias de poder na sociedade baseada em gênero, [...], classe, raça, etc.” (EDFELDT; COUTO, [s.d.], p. 30). Desse modo, o distanciamento da produção da obra nos permite, paradoxalmente, aproximá-la e estabelecer vínculos com a contemporaneidade sob perspectivas diversas, como, por exemplo, a de concluir que a literatura de autoria feminina não mais necessitasse ser especificada como “literatura feminina”, bastando citar apenas “literatura” (KAMITA, 2004).

Concluimos que a Literatura de Andradina América de Andrada de Oliveira ganhou apreço no meio intelectual da época, ratificado pelos inúmeros comentários publicados em jornais por críticos, então, de prestígio e as vendas esgotadas dos livros. Mas, apesar dos méritos da sua Literatura, com o passar do tempo, ela foi esquecida pela história literária brasileira, ficando à sombra de seus pares masculinos. Cabe lembrar que *O perdão* está na vanguarda do pensamento contemporâneo junto com Simões Lopes Neto e Alcides Maia, com uma ficção que alude ao processo de identidade nacional e especialmente da sociedade gaúcha. Andradina, assim como tantas outras escritoras em seu tempo, fez circular na sociedade a visão de que era preciso mudar a estrutura patriarcal já ameaçada pelo terreno fértil da ascensão intelectual feminina.

GAUTÉRIO, R. C. H. *O perdão*: the narrative of Andradina de Oliveira. **Itinerários**, Araraquara, n. 54, p. 157-170, jan./jun. 2022.

- **ABSTRACT:** *The present text is an excerpt from the Doctoral Thesis organized from the rescue of Literature by women in the 19th century, in Brazil. The objective was to present the novel O perdão by the gaucho writer Andradina de Oliveira and to deepen ideas about her narrative, which raises the issue of the traditional family structure of patriarchal culture at the time of physical and social transformations in gaucho society.*
- **KEYWORDS:** *Fiction. Literature. Patriarchy. Woman.*

## REFERÊNCIAS

- ALVES, F. das N. Apresentação. In: SENNA, A. K. de. **O casamento e o divórcio nos jornais rio-grandinos (1889-1914)**. Rio Grande: FURG, 2002. n.p. (Coleção Pensar a História Sul-Rio-grandense, v. 18).
- BARBERENA, R. A. A identidade sulina na Belle Époque: a cartografia lírica em *O Perdão*, de Andradina de Oliveira. In: CHAVES, V. P. (org). **Flagrantes da literatura brasileira da Belle Époque**. Lisboa: Esfera do Caos, 2013. p. 89-98 (Coleção Ciências da Cultura)
- BELLOMO, H. R. Capas e regiões culturais do Rio Grande do Sul. In: FLORES, H. A. H. **Regionalismo sul-rio-grandense**. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1996. p. 31-36 (Círculo de Pesquisas Literárias-CIPEL).
- EDFELDT, C.; COUTO, A. G. (orgs.). **Mulheres que escrevem, mulheres que leem: repensar a literatura pelo gênero**. Lisboa: 101 Noite, [s.d.].
- FELIX, R. R. **Sedução e heroísmo: imaginação de mulher (entre a República das Letras e a Belle Époque 1884-1911)**. Florianópolis: Mulheres, 2007.
- KAMITA, R. C. Leontina Licínio Cardoso. In: MUZART, Z. L. (org). **Escritoras brasileiras do século XIX**. v. II. Florianópolis: Mulheres / Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. p. 566-602.
- KOFES, S. **Uma trajetória em narrativas**. Campinas: Mercado de Letras, 2001.
- LEITE, M. M. **Outra face do feminismo**: Maria Lacerda Moura. São Paulo: Ática, 1984.
- MAIA, L. H. **O Perdão, de Andradina de Oliveira: romance urbano na Belle Époque Rio-grandense**. 91 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.
- MUZART, Z. Uma espiada na imprensa do século XIX. **Revista Estudos Feministas**, v. 11, n. 1. Florianópolis, p. 225-232, jan/jun 2003.
- SCHMIDT, R. T. (org). **O perdão**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

XAVIER, E. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.

