

LÚCIA HENRIQUES MAIA

O PERDÃO, DE ANDRADINA DE OLIVEIRA:
ROMANCE URBANO NA *BELLE ÉPOQUE* RIO-GRANDENSE

PORTO ALEGRE

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS E
CULTURAIS DE GÊNERO**

***O PERDÃO, DE ANDRADINA DE OLIVEIRA:
ROMANCE URBANO NA BELLE ÉPOQUE RIO-GRANDENSE***

LÚCIA HENRIQUES MAIA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. RITA TEREZINHA SCHMIDT

Dissertação de Mestrado em Letras, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2010

Para minha avó Joanninha (in memoriam), que povoou minha infância com as histórias da Belle Époque porto-alegrense;

Para minha mãe Maria e minha irmã Rosely, companheiras de todas as horas e histórias;

Para minhas sobrinhas Laura, Thais e Maria Eduarda, um pouquinho de nosso passado como fio condutor nesse labirinto que é tornar-se mulher.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt, cujo profundo saber e generosidade intelectual inspiram não só a mim, mas a todos os alunos do Instituto de Letras da UFRGS.

Agradeço, também, aos demais Professores e Funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras pela competência e dedicação com que acolhem a todos nós, em especial à Profa. Dra. Márcia Hoppe Navarro por ter me introduzido ao mundo encantado da Literatura Hispano-Americana. Estendo o agradecimento aos demais colegas do Pós-Graduação pelos momentos maravilhosos que passamos juntos, em especial a Edson Roig Maciel e Kelvin Klein.

Não poderia deixar de mencionar meus queridos amigos Carlos Ludwig e Carlos Dias, pela amizade e auxílio, e a Juliana Gehlen, do Arquivo Histórico Moysés Vellinho, pela disposição e competência.

Às minhas queridas amigas, Profa. Dra. Ana Maria Dalla Zen e Janaína Baladão, agradeço pelas contribuições estéticas e formais, além do constante apoio emocional durante esta caminhada. À Inês Pellegrini Ribeiro, minha amiga de todas as horas, meu agradecimento especial pelas sugestões e esclarecimentos.

Por fim, agradeço aos funcionários da BSCH: Lígia Maria Rockenbach, Sônia Maria Ferreira Alves, Marlene Machado Ribeiro e Ângelo Miguel Mansur Soares pela delicadeza e boa vontade.

O MAPA

Olho o mapa da cidade
Como quem examinasse
A anatomia de um corpo...

(É' nem que fosse o meu corpo!)

Sinto uma dor infinita
Das ruas de Porto Alegre
Onde jamais passarei...

Há tanta esquina esquisita,
Tanta nuance de paredes,
Há tanta moça bonita
Nas ruas que não andei
(E há uma rua encantada
Que nem eu sonhos sonhei...)

Quando eu for, um dia desses,
Poeira ou folha levada
No vento da madrugada,
Serei um pouco do nada
Invisível, delicioso

Que faz com que o teu ar
Pareça mais um olhar,
Suave mistério acotado.
Cidade de meu andar
(Deste já tão longo andar!)

E talvez de meu repouso...

Mario Aceitaca

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 A BELLE ÉPOQUE VESTE UM CORPO URBANO QUE DESABROCHA AO SUL DO BRASIL	17
1.1 CULTURA E IDENTIFICAÇÕES IDENTITÁRIAS.....	17
1.2 MODERNIDADE E BELLE ÉPOQUE NUM ESPAÇO MARGINAL DE PASSAGEM	25
1.3 NARRATIVIZAÇÃO DA CIDADE – ENCONTRO DE ÁGUAS E CULTURAS MEDIADAS	32
2 CINQUENTA MIL RÉIS – A NOVIDADE DO TRABALHO DOMÉSTICO REMUNERADO, OS SEM TETO E A MULHER DA ELITE QUE DESCOBRE OS BONDES	39
2.1 CONTRADIÇÕES E DIFERENÇAS SOCIAIS – TRÂNSITO DA HOMOGENEIDADE PARA A CONTAMINAÇÃO CULTURAL NO ESPAÇO DISJUNTIVO DA MODERNIDADE.....	39
2.2 TENSÕES E EQUIVALÊNCIAS MARCAM OS LIMITES DE PODER SOCIAL EM TEMPOS DE MUDANÇA SOCIAL.....	44
2.3 A MULHER COMO RAINHA DO LAR OU TRABALHADORA ASSALARIADA TEM A HONRA FRÁGIL COMO O VIDRO	51
3 CONFEITARIA CENTRAL X CAFÉ AMÉRICA – VOZES MASCULINAS, A LETRAS DADAS, NÃO PERDOAM	63
3.1 O ESPAÇO PÚBLICO. MULHERES TRANSITAM, HOMENS OCUPAM	63
3.2 NO SÁBADO, TODAS AS VOZES DA CIDADE REPETEM UM NOME: STELLA.....	68
3.3 NÃO PASSAMOS DE TRISTES DESCONHECIDOS, PROSADORES E POETAS DESLAMBIDOS.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	87
ANEXO	91

RESUMO

O Perdão de Andradina de Oliveira: Romance urbano na Belle Époque Rio-Grandense 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 de Andradina de Oliveira 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 a identidade nacional e cosmopolita, bem como discussões sobre a modernidade dentro de um espaço urbano periférico em formação. A estrutura do trabalho se constitui de três capítulos com focos respectivos em cultura e regionalismo, classe e gênero, e espaço público masculino e voz narrativa. 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 e a presente dissertação pode vir a ser um dos elementos a possibilitar uma futura inserção da obra no cânone.

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

ABSTRACT

Forgiveness by Andradina de Oliveira: Urban Fiction in the Rio-Grandense Belle Époque aims at making a descriptive-analytical study on this novel published by Andradina de Oliveira in 1910, in Porto Alegre City. Andradina de Oliveira's fiction is built through an ethnographic view which registers the heterogeneity of the city landscape with accurate detailment, highlighting power relations in terms of gender and social class. Such relations establish themselves in *belle époque* changes to modernity. The investigation of the city brings out discussions about southern identity in opposition to national and cosmopolitan identity, as well as discussions about modernity, which are established in the peripheral urban space in formation. The structure of the work is consisted of three chapters focusing respectively on culture and regionalism, class and gender, and male public place and narrative voice. It was concluded that, although the novel is not there in the literary historiography due to authorial positioning issues, it is an outstanding moment in the literary history of the state and this present dissertation can become one of the elements to enable a future insertion of this work in the canon.

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

INTRODUÇÃO

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

Em uma das aulas finais da disciplina Tópicos de Teoria da Literatura, integrante do Programa de Pós-Graduação em Letras, fomos apresentados ao trabalho que resgatou do esquecimento escritoras brasileiras que produziram suas obras literárias no espaço temporal que abrange o século dezenove e o início do século XX. Este esforço gigantesco, organizado por Zahidê Muzart, resultou na obra *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Os dados que compuseram os três volumes da compilação, até o presente momento, foram obtidos através de uma pesquisa arqueológica, por assim dizer. No segundo volume desta antologia encontra-se o artigo que contém, a exemplo de todas as outras escritoras elencadas, uma breve biografia da autora gaúcha Andradina América de Andrade Oliveira, bibliografia e excertos das obras encontradas¹.

Ao ter em mãos a cópia xerográfica resultante da microfilmagem feita a partir de um raro original do romance *O Perdão*, publicado em 1910, em Porto Alegre, senti uma estranha sensação de *déjà vu*. É que tinham assomado à minha memória as histórias familiares que minha avó materna contava às netas sobre suas experiências na Porto Alegre do início do século XX. Filha de um músico italiano imigrante, que para cá viera acompanhando uma orquestra de seu país, e de uma descendente de açorianos, ela era a mistura personificada da miscigenação racial e cultural que forma a moldura de *O Perdão*. Nascida em 1904, foi testemunha ocular de várias das cenas que ilustram o romance: os passeios nos bondes puxados a burros, as *seratas*, ou saraus musicais, que agitavam os salões das famílias da época, o surgimento do cinematógrafo, as companhias estrangeiras de óperas e operetas que se apresentavam no Teatro São Pedro e a novidade da luz elétrica que substituiu os acendedores dos lampiões a gás. Em meio a estas cenas que recheavam de vida o espaço urbano em formação e expansão, vivenciei os rígidos costumes sociais que ditavam regras estapafúrdias de etiqueta até mesmo para meninas da mais tenra idade.

Para mim, a leitura teve um sabor de reconhecimento, de redescoberta. Foi tal como se as histórias infantis, que começam com o indefectível *era uma vez*, e acontecem num país

¹ SCHMIDT, Rita Terezinha. Andradina América Andrade de Oliveira. In: **Escritoras Brasileiras do séc. XIX**, Vol II (org) MUZART, Zahidê L. Santa Cruz: Editora Edunisc/Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, p. 835.

exótico e longínquo, se materializassem em minhas mãos e adquirissem estatuto de verdade, de acontecido passado em cartório. Escreve Homi Bhabha que o passado é um país estrangeiro e por ser rememorado de maneira incompleta, por vezes amputado de sentido, se torna um espaço *unheimlich* (estranho/familiar) para fins de negociação da identidade e da história². Contudo, Bhabha desenvolve sua argumentação num contexto absolutamente diverso do aqui pretendido. Sua preocupação é o espaço intervalar entre o colonizador britânico e o indiano colonizado, espaço esse que provoca uma inscrição de signos do passado do colonizado, utilizados de forma a exprimir uma resistência à absorção do imaginário estrangeiro, principalmente de caráter religioso, e acabam sendo reinscritos de forma diferente de sua base mítica num presente comum a colonizador e colonizado.

No meu entender, o passado estranho/familiar de que fala Bhabha está contido em qualquer cidade através de vestígios provenientes das etapas históricas que transformam de maneira contínua o espaço urbano. Se pensarmos a cidade como um espaço composto tanto por uma materialidade edificada quanto por um tecido social, formado pelas relações coletivas e individuais, percebemos que o passado se inscreve em ambas as instâncias e as impregna com seus conteúdos, carregando-as com as chaves de significação destas identidades que atuam na construção de um imaginário social.

Diz Renato Cordeiro Gomes que recuperar o passado significa construir o sentido e o presente³ e foi, precisamente, a procura da construção deste sentido que orientou a minha abordagem do *corpus* objeto da presente dissertação. A primeira observação que salta aos olhos do leitor de *O Perdão* 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 um estatuto de protagonista no romance e reflete as profundas mudanças que agoniam a protagonista.

A partir desta percepção inicial, o espaço cultural urbano e suas representações em termos de classe, fluxos culturais e diferenças de gênero, tornam a questão da cultura crucial para o entendimento da obra. Para bem examinar o aspecto determinante que a questão da cultura desempenha no romance é preciso lançar um olhar a outros conteúdos que estão nela contidos tais como: a problematização da identidade local sulista face à identidade nacional, o confronto dos valores regionais com valores universais, a apropriação dos discursos da

² BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Traduzido por Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p.274. Tradução de: *The Location of Culture*.

³ GOMES, Renato, C. **Todas as cidades a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 65.

modernidade e os da *Belle Époque*, dentro de um espaço periférico em contraste com os espaços nacional e continental, e as discussões sobre espaços públicos e privados.

Trabalhar com estes temas fundamentais para o entendimento do *corpus* significou uma autêntica viagem através do tempo que resultou, de um lado, no deslocamento de “certezas” culturais há muito por mim acalentadas, e, de outra banda, provocou interrogações que sei restarão inconclusas. Passei a ver Porto Alegre com outros olhos, e com estes novos olhos, vaguei por ela como uma *flâneuse* contemporânea na tentativa de me apropriar da cidade fantasmática que, até então, se ocultara de mim. Tarefa árdua. Assim como é difícil, diante da vantagem representada pela mulher contemporânea, entender as condições de vida de uma mulher no início do século XX, é igualmente trabalhoso entender os mecanismos que compunham o espaço urbano da época para alguém que o desfruta nas condições proporcionadas pelo século XXI.

Da cidade retratada por *O Perdão*, há exatos cem anos atrás, pouco resta no espaço urbano atual. Há um século, Porto Alegre era uma cidade com marcas fortes de cidade portuária. O porto era porta de entrada e canal principal das transações comerciais e culturais que animavam a cidade. Hoje, escondido por um feio e desnecessário muro, parece fazer parte de um passado tão mudo quanto mutilado em suas representações. Quem não o vê, também não adivinha sua relevância enquanto via primordial de comunicação entre as principais capitais das Américas e da Europa, para não falar da capital do país, tendo ligado a cidade diretamente a estes lugares distantes e seus imaginários, o que a alavancou ao nível de pólo cultural do Brasil, posição que até hoje ocupa.

Entretanto, se o porto e algumas outras referências espaciais da época fazem parte da cidade contemporânea como pontas soltas despidas das significações identitárias das quais um dia foram signo, outras referências culturais permanecem ativas como a corroborar valores culturais identitários vigentes à época da publicação do romance. Um deles é o hábito social disseminado do chimarrão, que expressa um comportamento idiossincrático de apego ao rural, enquanto valor fixo, contrabalançando as transformações urbanas e reafirmando uma identidade regional particular. Outra manifestação cultural que carrega contradições invisíveis é o constructo de ufanía em torno da Revolução Farroupilha. Comemorada anualmente como uma reafirmação da identidade local e resistência ao poder central, não leva em consideração as imensas perdas sofridas em dez anos de guerra e muito menos o fato de que o epíteto de *cidade mui leal e valerosa*, que Porto Alegre ostenta, deve-se ao fato de jamais ter-se rendido aos *farrapos*, mantendo a todo custo sua lealdade à Coroa.

Tais manifestações culturais não parecem ter outra origem do que Rita Schmid aponta no capítulo *Cultural Center of Southern Brasil*, integrante da obra *Literary Cultures of Latin América*⁴. Escreve ela que a paisagem da cidade *mescla espaço e metáfora* e acumula, assim, signos simbólicos próprios de um lugar fronteiriço e de trânsito cultural, o que a constitui como um entre-lugar rico em relações sociais e culturais. Estas características tornam a cidade um espaço de negociações culturais que, de um lado, tende a conservar hábitos de um passado ligado aos valores regionais, e de outro, absorve com sofreguidão as mudanças que a afastam deste mesmo passado.

Enfim, ao refletir sobre as características culturais da cidade desde o entre-lugar temporal representado pelo passado/presente em que me situei durante a leitura de *O Perdão*, interrogações atinentes às motivações da autora ao escrever um romance deste calibre e a provável recepção da obra, na época, foram emergindo. Afinal, de que lugar nos falaria a autora; para quem escreveria ela; como teria sido a recepção da obra na época em que foi publicada, por que teria sido relegada a um ostracismo absoluto embora a sensibilidade expressada diante da transformação urbana; por que o registro etnográfico dos usos e costumes, sem paradigma em outros escritores locais do mesmo período, teria passado despercebido da crítica literária nas décadas que se sucederam?

Cotejando tantas perguntas com o silêncio diretamente proporcional às respostas, encontro esclarecimento em Arnold Krupat, que, por sua vez, apóia-se na interrogação de Gayatri Spivac: pode o subalterno falar⁵? Afirma ele que, talvez mais relevante do que saber se o subalterno pode falar seja saber em que medida será ouvido. E sabe-se que a autora de *O Perdão* falou por décadas, mas não foi ouvida. Daí a relevância do resgate proposto através da obra dedicada às escritoras brasileiras do século XIX. Krupat demonstra que todo o discurso é plural, a despeito do que possa ser considerado oficial, e cunha um conceito destinado a validar escrituras construídas ao largo do cânone vigente: a etno-crítica. Esta crítica vem a ser embasada na construção de uma perspectiva formada a partir da outridade e diferença e visa a provocar uma interrogação e um desafio ao que normalmente se toma como próprio e familiar.

O conceito de etnocrítica também é compatível com o reconhecimento e a legitimação da heterogeneidade como norma social e cultural. Escreve Krupat que só dentro da nova

⁴ SCHMIDT, Rita Terezinha. PORTO ALEGRE, Cultural Center of Southern Brasil. In: VALDÉS, Mario; KADIR, Djelal. **Literary Cultures of Latin América** – A Comparative History. Oxford: University Press, 2004, p. 626. [Tradução minha]

⁵ KRUPAT, Arnold. **Ethno- Criticism: Ethnography, History, Literature**. Los Angeles: University of Califórnia Press, 1992, p. 19. [Tradução minha]

perspectiva que debruça o olhar sobre a outridade é possível conferir valor a uma escritura até então considerada marginal, e, portanto, desconstituída de valor. Ou seja, a etno-crítica⁶ dá voz a sujeitos que, até então, não tinham esperança de serem ouvidos por estarem marginalizados por questões de raça, classe ou gênero, possibilitando uma saída de sua condição periférica. Mais do que tudo, é a crítica que opera através do reconhecimento das narrativas marginais e que visa não apenas a este reconhecimento, mas antes à mediação e acomodação das diferenças⁷. Krupat refere, ainda, que a etnocrítica se constitui na produção de quaisquer narrativas que possam servir para narrar a emergência da mudança cultural hoje e no futuro, já que ela precisa tanto das margens quanto do centro para progredir⁸.

O Perdão se constitui numa narrativa que não foi reconhecida na época de sua publicação, e por se tratar de uma escritura feminina considerada como “menor” pela crítica contemporânea a ela, ficou ausente de qualquer referência nos jornais da época, a exemplo de tantas outras. Entretanto, ainda que não seja possível recuperar uma inclusão que não houve na época, é sim possível enriquecer o presente e o futuro com narrativas que se constituíram às margens do discurso oficial e não obtiveram legitimação a despeito de seu valor intrínseco como é o caso de *O Perdão*. A obra traz subsídios preciosos tanto do ponto de vista literário quanto histórico, e merece um estudo apropriado para que possa integrar o acervo cultural do período.

A metodologia utilizada para o estudo do *corpus* é uma análise descritivo-interpretativa que tem por base os aportes provenientes dos estudos feministas, da etnocrítica e da narratologia. O estudo propõe-se, também, a uma reflexão sobre as relações que se constituem entre gênero e cidade. O uso de categorias aliadas ao estudo do gênero, somadas à etnocrítica, preenchem os requisitos de inserção do mesmo no campo da intertextualidade e da Literatura Comparada.

Como o título já sugere, *O Perdão, de Andradina de Oliveira: Romance urbano na Belle Époque Rio-Gandense*, visa à contextualização da obra em um espaço, o urbano, e um tempo, a *Belle Époque*, no Rio Grande do Sul. As abundantes anotações etnográficas de um espaço urbano periférico em transformação, bem como o foco em tensões sociais como pano de fundo do romance determinaram minha escolha de abordar o *corpus* do ponto de vista etnográfico e cultural antes de me deter nas questões de gênero e da narração.

⁶ ETNOCRÍTICA: Conceito de crítica literária cunhado por Arnold Krupat como uma perspectiva que visa a incluir o discurso da outridade e diferença com o objetivo de reconhecimento e legitimação da heterogeneidade como uma norma social e cultural. De acordo com Krupat, é uma visada que se constitui dentro do que ele denomina de Ética do Conhecimento. KRUPAT, Arnold, *op. cit.*, p. 3.

⁷ *Op. cit.*, p. 124.

⁸ *Op. cit.*, p. 126.

Assim sendo, o primeiro capítulo é destinado à questão da cultura vista através da narrativização da cidade e das significações identitárias no recorte específico da *Belle-Époque*. As representações imagísticas da cidade, a diversidade cultural e o clima de transformação, arauto da modernidade que permeia todo o romance, são também abordados, neste capítulo, à luz da contribuição teórica oferecida por Homi Bhabha⁹. Esta contribuição auxilia o entendimento da hibridez cultural que impregna o momento fundador urbano como pano de fundo do romance. De igual forma, encontro em Rita Schmidt¹⁰ as reflexões necessárias para atribuir sentido à inscrição da paisagem única da cidade, marcada por conexões geográficas, políticas e culturais. Para analisar as representações imagísticas presentes no espaço urbano, valho-me da contribuição de Renato Cordeiro Gomes¹¹, no sentido de demonstrar a condição de palimpsesto da cidade, composta de imagens visuais escondidas em estratos de codificação cultural através dos quais se pode identificar uma memória cultural residual que atua no imaginário social.

Além da localização espacial, o primeiro capítulo vai se ocupar do aspecto temporal do romance, a *Belle Époque*, que se inscreve tanto no tempo com no espaço. Para dar conta desta dupla inscrição, utilizo-me das representações imagéticas elaboradas por Myriam Ávila¹² acerca deste período que abriu uma brecha para a modernidade nos costumes coloniais brasileiros.

O segundo capítulo tem por objetivo investigar as contradições e diferenças sociais que se instalam no espaço urbano com o advento das transformações sociais provenientes tanto da ascensão de grupos sociais não legitimados ao convívio social, caso dos escravos recém-alforriados, quanto da massa de imigrantes em busca de oportunidades de trabalho que chegavam à cidade. Estas transformações sociais instalam um clima de negociação cultural em termos de classe que o romance evidencia através de situações que mostram o desconforto e as tensões das classes envolvidas em pactos laborais inéditos até aquele momento. Como suporte teórico para analisar estas negociações, utilizo as considerações de Homi Bhabha, na obra já citada, *O Local da Cultura*, para refletir sobre as articulações de diferenças culturais que originam novos signos de identidade.

O clima da modernidade que se anuncia, trazendo o advento de novidades tecnológicas, coloca em confronto, também, o peso da identidade regional estabelecida pelos valores fixos do campo e suas representações imagéticas, que reinaram absolutas no período

⁹ *Op. cit.*, p. 240 e p. 248.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 626.

¹¹ *Op. cit.*, p. 78.

¹² ÁVILA, Myriam. **O retrato na rua**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008, p. 159 e 161.

colonial brasileiro, com a identidade decorrente de valores nacionais e internacionais que começavam a deixar suas marcas no espaço urbano em formação. Para dar sustentação à percepção deste clima que o romance tão bem representa, busco subsídios na historiadora Sandra Pesavento, a qual define este período histórico particular da história porto-alegrense em sua obra *O Imaginário da Cidade – Visões Literárias do Urbano – Paris/Rio de Janeiro/Porto Alegre*¹³.

As questões referentes a classe, presentes no romance, se estabelecem através do conflito latente entre a classe de trabalhadores domésticos e a elite para quem aquela presta serviços. A tensão fica aparente, principalmente na casa da protagonista, Stella, mas há índices da insatisfação salarial nas primeiras cenas do romance. Rita Schmidt já observa, no ensaio *Andradina e o corpo da cidade*¹⁴ que o romance introduz a questão correlata do capital simbólico e seus agentes, isto é, a classe hegemônica que detém o poder de simbolizar e impõe seus valores ao restante do corpo social. E não só a tensão decorrente das relações trabalhistas é focada na obra, os sem teto, alvo da benemerência dos pais da protagonista, são retratados em toda extensão de sua miséria social. A autora, através destes excluídos, expõe as más condições de higiene e saúde existentes na cidade com pretensões a metrópole, aproveitando para estabelecer um paralelo entre o fausto em que vivia a elite e a carência das classes menos favorecidas.

Por fim, além dessas tensões sociais que marcam os limites do poder social no espaço urbano, o segundo capítulo dedica-se a explorar as questões referentes ao gênero que é a marca fulcral do romance. A autora nele esboça os papéis autorizados para a mulher, elencando comportamentos compatíveis com seu pertencimento social, sempre de maneira a denunciar a utilização do corpo feminino de maneira a perpetuar uma dominação.

Embora essa dominação oprima o sujeito feminino, Allison Jaggar em seu ensaio, *Amor e Conhecimento: a emoção na epistemologia feminista*¹⁵ mostra que nem sempre a pressão social exercida sobre os aspectos emocionais das mulheres é absoluta. Certas emoções não convencionais podem propiciar uma reconstituição emocional. E é precisamente o caso da

¹³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Imaginário da Cidade – Visões Literárias do Urbano-Paris/Rio de Janeiro/Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999¹³.

¹⁴ 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, p. 368.

¹⁵ JAGGAR, Alison. *Amor e Conhecimento: A Emoção na Epistemologia Feminista*. In: JAGGAR, Alison (org.); BORDO, Susan. **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1988, p. 173-5.

protagonista do romance. O despertar de Stella turbilhona valores arraigados, pois se constitui no que Muriel Dimen propugna ser a encruzilhada da natureza, psique e cultura - o sexo¹⁶.

O terceiro e último capítulo aprecia o trânsito entre os espaços público e privado e examina a forma como homens e mulheres constroem suas identidades através da ocupação destes espaços no romance. Grande parte da narrativa toma lugar em dois espaços privados ocupados, principalmente, pelas mulheres. Estes espaços são as duas casas que abrigam a protagonista, a casa de seus pais e a casa em que vai morar após casar-se. Ambas são finas residências destinadas a exibir os usos e costumes da elite da cidade à época. As atividades masculinas se desenvolvem longe dos ambientes domésticos e não são descritas em maiores detalhes. O espaço público emerge de cenas urbanas em praças, lojas, confeitarias, cafés e bondes. Através delas temos os índices de quais ambientes são autorizados à mulher. A partir do momento em que o adultério de Stella se torna público, a narrativa transporta-se para o espaço público, e é de lá que a voz da narradora se faz ouvir impregnada por duas perspectivas cruzadas em uma única sintaxe com sentidos divergentes, mostrando que o sujeito que fala no romance é sempre um ideólogo, como o define Mikhail Bakhtin¹⁷. O julgamento do ato infrator vem através das vozes masculinas, reforçadas por um coro feminino, impregnado pela intenção refrangida da autora que está interna e dialogicamente correlacionada com o discurso direto dos personagens.

Ainda no terceiro capítulo, abordo o tipo de narrador configurado pela voz narrativa, conforme o trabalho desenvolvido por Salvatore D'Onofrio em sua obra *Teoria do Texto 1- Prolegômenos e teoria da narrativa* no capítulo *Teoria da Narrativa*¹⁸. De acordo com sua análise, *O Perdão* faz parte das narrativas que tem o registro da fala em terceira pessoa que parece prescindir da figura do narrador, em uma aparente neutralidade. Entretanto, a voz narrativa está carregada de poder e identidade, o que pretendo demonstrar no decorrer do capítulo. A escolha da narradora de focalizar as opiniões de um grupo de literatos, ao final do romance, encerra segundas e terceiras intenções. Não só explicita a objetificação da mulher real e da mulher ficcional como vai mais além e desqualifica as opiniões do grupo, não apenas enquanto meros bonecos de ventríloquo do sistema patriarcal, mas também do ponto de vista intelectual.

¹⁶ DIMEN, Muriel. Poder, Sexualidade e Intimidade. In: JAGGAR, Alison (org.); BORDO, Susan. **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1988, p. 43.

¹⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética (A Teoria do Romance)**. São Paulo: Unesp, 1998, p. 119.

¹⁸ D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto 1 – Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995, p. 60.

Nas considerações finais, realizo um balanço das propostas presentes no romance, procurando demonstrar a importância de situar e compreender a obra que permaneceu invisível por um século tendo tanto a oferecer em termos históricos e literários.

O Perdão se inicia com a chegada de um barco e termina com a saída de um barco. O barco é o símbolo por excelência de uma jornada e as águas são símbolos de eterna mudança. Muito o romance tem a dizer a respeito de mudanças que já ocorreram, ou as que ainda devem ser empreendidas, e a metáfora dos barcos chegando e partindo espelha essa intenção.

1 A *BELLE ÉPOQUE* VESTE UM CORPO URBANO QUE DESABROCHA AO SUL DO BRASIL

Como ser tão cidade como o Rio e Buenos Aires, desejando secretamente que Paris fosse aqui e, ao mesmo tempo, compor com a tradição e a especificidade local. Dilemas identitários de uma cidade com a cabeça em Paris, os olhos no Rio de Janeiro e os pés à beira do Guaíba. Grande e/ou pequena, aldeia ou metrópole? (PESAVENTO, 1999).

1.1 CULTURA E IDENTIFICAÇÕES IDENTITÁRIAS

Andradina de Oliveira inicia seu romance *O Perdão* com uma cena de forte marcação teatral. É como se uma cortina abrisse revelando um palco onde se desenvolve a ação da chegada do pai da protagonista, Stella, vindo de sua fazenda na região serrana. A cena exibe uma imagem familiar romântica, retratando uma família abastada, oriunda da burguesia rural, que desfruta a felicidade e a perfeição do exemplo familiar desejável na época tendo como moldura espacial uma mansão construída na rua mais elegante da cidade. Trata-se de uma família paradigmática da elite do século XIX composta por pai, mãe, filhos, agregados familiares e criados.

O fazendeiro, que viera pelo *vapor da Margem*, é recebido pelas mulheres da família que o despem de seus trajes regionais: *pala, guaiaca, botas, faca de prata e pistolas*, numa clara alusão de que a identidade evocada por aquela indumentária não é apropriada para o espaço urbano que aos poucos vai se refinando e se distanciando do campo no início do século XX na capital do Rio Grande do Sul. Ao jantar, já perfumado com uma colônia francesa, Leonardo de Souza enverga camisa de seda e fino terno, enquanto as mulheres vestem trajes elegantes também confeccionados de tecidos franceses, todos trajados a rigor para a ceia aos moldes da burguesia européia. A cozinheira vem espiar a família à mesa e expressa o orgulho por *saber por contente o seu povo*¹⁹ como um selo de seu pertencimento àquele entorno.

Na segunda cena, após o jantar, a família se reúne no salão de música da casa, decorado com um quadro retratando o compositor brasileiro, Carlos Gomes, a única concessão à brasilidade, por entre bustos de compositores europeus, estantes recheadas de

¹⁹ OLIVEIRA, Andradina América de. *O Perdão*. Porto Alegre: Editora da Livraria Americana, 1910, p. 12.

partituras importadas de música erudita, e vários instrumentos musicais, também importados. A mulher e as filhas brindam o “chefe” da família com um recital em que cada uma desempenha seu papel numa orquestra doméstica bem ensaiada e afinada, sem notas dissonantes.

Já neste início ficam lançados os dados da diversidade cultural que vai permear todo o romance: a família está geograficamente à beira do rio Guaíba, degustando um peixe ali pescado, embora preparado com condimentos estrangeiros, por uma empregada negra liberta que trabalha para a família. Todavia, a roupagem das pessoas, os móveis da casa e a música que tocam vêm da Europa. Ou seja, a matéria-prima é local, mas a cultura é estrangeira, o que denota a pronunciada hibridez cultural. Eva, a cozinheira, quituteira por instinto, cozinha “de ouvido”, embora utilize azeite português, enquanto as patroas tocam “por música”, lendo ou decorando as partituras estrangeiras, sem improvisar nem desafinar, culturalmente espalhadas. No encerramento do capítulo, uma referência à modernidade recente da cidade: na rua, os bondes recolhem os últimos passageiros. E assim, Andradina monta o cenário familiar aconchegante e elegante que vai desconstruir, passo a passo, durante sua narrativa. Não por acaso, a música escolhida pela melancólica Celeste, e que encerra o concerto familiar, é o Réquiem de Mozart.

Para melhor entendermos esta cena de abertura do romance, 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, época em que o extremo sul do Brasil, por se tratar de região fronteira, estava à mercê de constantes ataques dos castelhanos, razão pela qual a Coroa Portuguesa oferecia sesmarias a estancieiros-soldados para criação de gado, com o fim mostrar que as terras do sul não eram devolutas, e sim tinham um dono interessado: Portugal. Ou seja, o objetivo não era outro senão defender e consolidar os domínios portugueses na região do rio da Prata.

Nestas terras destinadas inicialmente à criação de gado e povoamento, surge a atual cidade de Porto Alegre na Estância de Sant’Ana, que compreendia os bairros ainda hoje existentes: Centro, Cidade Baixa, Bom Fim, Floresta, Moinhos de Vento e Navegantes. O pequeno povoado, localizado mais exatamente na desembocadura do arroio Dilúvio, então conhecido como Porto do Dornelles, deu guarida provisória aos casais açorianos, originalmente destinados a povoar as Missões Jesuíticas localizadas na estratégica região noroeste do estado.

O objetivo do envio dos colonos açorianos era garantir a presença portuguesa junto às áreas de colonização espanhola após a assinatura do Tratado de Madrid em 1750, que definiu

os limites entre as colônias portuguesas e espanholas e delineou aproximadamente os contornos do Brasil atual. Entretanto, a região das Missões achava-se em guerra com a insurreição dos índios guaranis, apoiados pelos padres jesuítas contra a demarcação das fronteiras, e os casais açorianos acabaram por ficar na localidade, que logo recebeu novos contingentes de colonos açorianos provenientes da cidade de Rio Grande, de lá afugentados por ocasião das invasões castelhanas de 1763 e 1773.

No século de sua fundação, portanto, a cidade já se encontra 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. Ao lado deste binômio, bem observa Sandra Pesavento, um outro se estabelece até mesmo como ressonância do primeiro: o binômio da guerra e da paz. A guerra representada pela luta com o castelhano pela posse da terra e pelo gado:

Misto de saga e epopéia, o contexto militar fronteiriço iria fornecer o referencial de contingência para a formulação de uma identidade regional, calcada nos valores da guerra, da honra, da bravura e construída em torno de seu personagem símbolo, o gaúcho²⁰.

Apesar da belicosidade e dos conflitos constantes, o processo de construção da paz se instala através do estabelecimento dos colonos açorianos às margens do rio Guaíba em seu afã de domar a natureza a fim de criar ordem e condições de vida estável. Esse contraponto entre guerra e paz, na fundação da cidade, é assim visto por Pesavento:

As origens de Porto Alegre são representadas, pois, sob uma dupla égide: a do contraponto da guerra e do espírito indômito com o da ordem e da tenacidade dos casais, constituindo uma síntese vital que conduzia ao outro enfrentamento: o da natureza com a cultura²¹.

Justamente em razão das tensões entre fazer a guerra, que acarretava deslocamentos e nomadismos constantes, e o desejo de pertencimento e fixação de raízes dos colonos açorianos, a cidade ostentou um adereço muito pouco usual nas cidades coloniais brasileiras:

²⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Imaginário da Cidade** – Visões Literárias do Urbano-Paris/Rio de Janeiro/Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999, p. 247.

²¹ *Ibid.*, p. 248.

muros. Não as muralhas medievais de pedras 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 fim da cidade murada, ficou no inconsciente da população como a fronteira simbólica que dividia a zona urbana da cidade baixa, habitada pelos desvalidos, escravos fugidos e excluídos da cidade.

Na visão de Renato Cordeiro Gomes²² a cidade pode ser vista como um palimpsesto, ou um composto de camadas sucessivas de escrita em que as representações imagísticas estão ligadas às metáforas visuais escondidas em estratos prévios de codificação cultural. Através deste entendimento de Cordeiro Gomes, é possível constatar como ainda hoje as imagens visuais provenientes dos séculos XVIII e XIX ecoam em nosso inconsciente coletivo urbano e estão inscritas na construção de fronteiras identitárias, de lá originárias, cujos significados perduram no corpo da cidade.

Exemplo disto são as significações que o bairro Cidade Baixa, o bairro que nasceu fora dos portões da cidade, evoca para os cidadãos de Porto Alegre do século XXI, que nelas identificam a vibração dos conteúdos de resistência, boemia e estranhamento que caracterizam o bairro até os dias de hoje e que se originam de sua longínqua constituição. Se imagens como estas ainda estão vivas e ressoam no corpo da cidade, a pulsação da imagística colonial era fortemente sentida na virada do século XIX para o século XX, época em que se fazia não só presente como desafiante ante as mudanças vertiginosas que ocorriam na cidade. Assim, quando da publicação do romance *O Perdão*, no início do século XX, mais especificamente em 1910, embora a cidade já não estivesse mais protegida por muros e seu panorama estivesse consideravelmente alterado em relação à realidade colonial, quer do ponto de vista físico quer do ponto de vista de negociação cultural, sentimentos de resistência e ufanismo conviviam e conflitavam em relação às transformações.

Naquele momento excepcional, do ponto de vista econômico, Porto Alegre, tendo abandonado a inércia secular colonial, se apresentava como um espaço eferescente de trânsito e negócios, por estar equidistante tanto do centro do país, representado pelo Rio de Janeiro e São Paulo, quanto do centro cultural e econômico da América Latina, representado pelas importantes capitais do Prata, Buenos Aires e Montevideú, sem esquecer do peso de sua configuração de porto fluvial consolidado que a ligava ao resto do mundo.

²² *Op. cit.*, p. 78.

A população aumentara consideravelmente e as transações comerciais multiplicavam-se, por diversas razões, dentre as quais o desenvolvimento do complexo colonial imigrante que necessitava escoar seus produtos agrícolas, nas palavras de Pesavento²³. Estes fatores, por óbvio, tornavam a cidade atrativa, graças ao aumento das oportunidades de emprego, não só para os escravos recém-libertos, que enfrentavam o momento de transição da escravidão para o assalariamento, mas também para todo tipo de operários e artesãos integrantes dos fluxos migratórios do campo para a cidade. Além desses segmentos sociais, há também que considerar o contingente de imigrantes europeus que, ao invés de estabelecerem-se como pequenos proprietários rurais no interior do estado, optavam por permanecer na cidade trazendo conseqüências urbanas imprevistas.

A ebulição causada pela confluência de culturas acrescentava um leque de nuances na cidade até então dividida apenas entre as duas culturas ibéricas e essa oscilação entre fatores tão diversos instigava a busca de uma legitimação capaz de abarcar tensões e deslocamentos entre local e nacional, regional e cosmopolitismo, autonomia e pertencimento. A respeito desse espaço híbrido de culturas que constituiu o espaço fundador da cidade, Rita Schmidt, no já mencionado capítulo 52 da obra *Literary Cultures of Latin America*, define Porto Alegre:

[...] estrategicamente localizada numa mesma distância entre as duas metrópoles brasileiras – Rio de Janeiro e São Paulo – e as capitais do Rio da Prata – Buenos Aires e Montevideú. Essa localização peculiar, que provocou desdobramentos históricos, inscreve uma paisagem única cuja forma mescla espaço e metáfora numa rede rica de relações que sinaliza uma zona marcada por conexões geográficas e políticas, acumulando também, signos simbólicos próprios adquiridos de seu processo histórico e cultural.

Como espaço marginal determinado por limites nacionais, à distância dos eixos metropolitanos do país, a cidade se constitui num “outro”, com sua diferença definida em relação ao centro homogêneo e monopolizador, enquanto que, como espaço de fronteira, se constitui numa passagem, zona de trânsito e de contato entre pontos importantes de países²⁴.

Ainda neste mesmo artigo, aponta ela o fato curioso de que a cidade cresceu num encontro de águas, ou seja, no estuário do rio Guaíba, formado pelas águas de dois grandes rios navegáveis – o rio Jacuí, que recebe as águas do Taquari, Caí, Gravataí e Rio dos Sinos, além das águas da Lagoa dos Patos, e que desemboca no Oceano Atlântico – 250 km ao sul de Porto Alegre – o que por si só já traz um signo de transitoriedade reforçado pelo sentimento

²³ *Op. cit.*

²⁴ *Op. cit.*, p. 626.

conflitante de pertencimento a uma terra à parte, “uma ilha no meio de três países”²⁵ seja tomando como referencial os países fronteiriços povoados por *gauchos*, seja pousando o olhar no eixo Rio/São Paulo.

A par destas novidades, e talvez, justamente em razão delas, houve também grandes modificações arquitetônicas que alteraram o padrão visual urbano, ocasionadas de um lado pelo aporte expressivo de trabalhadores sem moradia, o que levou a cidade a conviver com a formação de cortiços para abrigar a massa trabalhadora, e de outro pela nova estética construtiva implantada por arquitetos e engenheiros estrangeiros, principalmente alemães. A implantação do transporte urbano, o bonde conduzido por mulas, também serviu ao propósito da interação de culturas diversas, instituindo um espaço público de trânsito e convivência. Portanto, é possível pensar que a busca de oportunidade e sobrevivência que hoje provoca a diáspora dos países do chamado “mundo em desenvolvimento” para o “primeiro mundo”, e que vem criando o espaço contíguo e conflitante decorrente de realinhamentos e deslocamentos, possa ser entendida como um refluxo dos fluxos econômicos e sociais que, no fim do século XIX e início do século XX, retiraram Porto Alegre de sua insularidade.

Andradina de Oliveira, atenta ao momento fundador da identidade urbana que a cidade experimentava, descreve as alterações urbanas visuais em crônica etnográfica que registra as grandes novidades da luz elétrica, dos bondes, da arquitetura elegante das mansões emergentes construídas na Avenida Independência e no novo e aristocrático bairro Moinhos de Vento. Além disso, anota o comportamento e o pertencimento lingüístico e cultural dos imigrantes, trabalhadores, negros recém-libertos e desabrigados, não se furtando à descrição das indumentárias e dos linguajares específicos de cada um, pintando, desta maneira, um quadro colorido e multicultural em seu romance.

O intuito de aproximar as novidades espaciais com as contribuições culturais provenientes das etnias que haviam se fixado na cidade se impõe desde o primeiro capítulo do romance que introduz a dança das indumentárias e linguajares, anunciando chaves de significações que vão permear toda a obra.

Ao pensar a hibridez cultural que impregna o momento fundador do urbano na cidade de Porto Alegre, encontro em Homi Bhabha, a visão de cultura como produção desigual e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas produzidas no ato da sobrevivência cultural enfrentado por aqueles que se deparam com diáspora, deslocamentos,

²⁵ *Ibid.*, p. 626.

dominação e subjugação, e cuja experiência é encarada por Bhabha como a pedagogia mais eficiente e duradoura à luz das teorias críticas da contemporaneidade.

A estratégia de sobrevivência da cultura é vista por Bhabha como transnacional e tradutória ao mesmo tempo. Transnacional por conta dos deslocamentos culturais, e tradutória por que as histórias espaciais de deslocamento fracionam o discurso único e naturalizado de nação ou povo. Essa noção força o reconhecimento da complexidade das fronteiras culturais e políticas abertas à contingência de culturas que se apropriam de bens de identificação umas das outras. Bhabha tem em mente, a esse respeito, a prática enunciativa da cultura que se concentra na significação e na enunciação, e que é por ele definida como “processo dialógico que tenta rastrear deslocamentos e realinhamentos que são resultados de antagonismos e articulações culturais - subvertendo a razão do momento hegemônico e recolocando lugares híbridos, alternativos, de negociação cultural”²⁶.

O lugar de enunciação de Bhabha é a contemporaneidade e suas crises onde a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade rumo a um centro, não se podendo negar ou totalizar diferenças, o que para ele decorre, em grande parte, da experiência pós-colonial da migração e da diáspora articuladas em uma exploração cultural de novas etnias. Ainda que o movimento de deslocamento de margens para um centro não possa ser identificado no momento fundacional urbano de Porto Alegre, creio que a maciça imigração européia à região sul do país no século XIX, principalmente constituída de colonos alemães e italianos, somada aos segmentos sociais que ascendiam ao mercado de trabalho, tais como os negros recém-libertos e trabalhadores rurais em busca de melhores condições de vida, agregou práticas culturais inéditas à cidade em termos de rituais culturais próprios das diversas etnias, inclusive as africanas, até então restritos às senzalas e interditos ao restante da sociedade colonial.

Numa representação da sociedade hegemônica da época, a aristocracia rural, a autora focaliza a ação do romance em uma família da elite rural porto-alegrense, e faz circular toda uma gama de segmentos sociais emergentes que com ela convive de forma satelizada. Exemplos disto são a babá italiana, falando seu idioma natal, e descrita com suas características raciais, os escravos libertos que se expressam em seu linguajar próprio, fazendo-se presentes também os excluídos sociais, novidade na cidade, que conversam em um português truncado enquanto são assistidos pela família numa demonstração pública de benemerência que não escapa de uma ironia da autora na voz da cozinheira.

²⁶ *Op. cit.*, p. 240 e p. 248.

Vejamos:

O que sa Zina gasta com a cambuidada dos vadio dava pra sa Barutinha vivê socegada num cantinho; mais é tudo prá os mau agardecido! Insmola escondida não é bonito. É mió entrá a cambuiada: assim o povo pensa que tudo aqui tem bão coração! Depois os nome vae prá o jorná. A Eva é burra mais entende as coisa²⁷.

A mobilidade social, transformadora de identidades, também é contemplada, na referência à modificação do *status* social de Paula, mãe da protagonista Stella, que troca de lugar na sociedade com sua prima Birutinha, a *sa Barutinha* do excerto acima, a qual perde sua fortuna pela morte trágica do noivo, ao mesmo tempo em que Paula ascende socialmente por conta de um casamento por interesse.

Sob outro viés analítico, a ascensão social através do casamento pode comprovar também a representação da redução identitária da mulher que só poderia ter sua identidade modificada na sociedade por força do matrimônio que, tal como era concebido na época, excluía qualquer possibilidade de uma identidade autônoma para a mulher. Mas esta é uma história para ser abordada em capítulo posterior.

De toda a forma, os acontecimentos culturais do início do século XX, na pequena metrópole em formação, apontam para a construção de uma cultura híbrida. Híbridez esta não só proveniente do trânsito entre culturas, mas também dos deslocamentos do sujeito em torno de classe, gênero e raça num espaço urbano carente de identidade própria que sofria o aporte de tecnologias que atuavam espacialmente e (re) ordenavam os espaços públicos e privados.

O termo cultura, aqui, é por mim entendido na acepção cunhada por Myriam Ávila, segundo a qual, cultura é o conjunto de bens de identificação de um grupo que pode variar em amplitude, compreendendo desde uma pequena comunidade geograficamente determinada até todo um gênero, como as mulheres. Entretanto a noção de cultura como lugar de significações identitárias escapa de abordagens simplificadoras e totalizantes a partir da oposição do indivíduo *versus* cultura. E é também na fronteira com o indivíduo, e não apenas na fronteira entre culturas, que emerge a negociação dos valores vinculados a uma dada cultura²⁸.

A negociação de valores se fez presente desde o momento fundacional da cidade de Porto Alegre, que inicialmente teve de lidar com a alteridade representada pelo colonizador espanhol: o castelhano temido embora absorvido, tanto em termos de linguagem quanto de

²⁷ OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 46.

²⁸ *Op. cit.*, p. 159 e p. 161.

representações identitárias. Mas as fronteiras culturais e identitárias só passaram a ser transpostas como respostas às condições históricas que induziram a cidade a repensar seus valores na virada do século XIX para o século XX, forçada que foi a levar em consideração os interesses de grupos de indivíduos emudecidos até então. Um tímido começo, mas definitivamente um começo.

O que resta evidenciado é que o jogo das identidades e a conseqüente mobilidade social haviam alterado de forma definitiva a fixidez e a paralisia da sociedade colonial, e que se as paliçadas que resguardavam/isolavam a cidade haviam caído no século XIX, as comportas culturais remanescentes daquele período só no início do século XX começavam a ruir, conduzindo o espaço urbano rumo à modernidade.

1.2 MODERNIDADE E BELLE ÉPOQUE NUM ESPAÇO MARGINAL DE PASSAGEM

A *Belle Époque* brasileira manteve profunda ressonância com as grandes modificações físicas que acometeram suas principais capitais no início do século XX, e que literalmente alargaram os horizontes de expectativas das metrópoles em formação e promoveram uma revolução social com a criação de espaços comuns inexistentes na sociedade colonial. O silêncio reinante se ouviu subitamente quebrado por ruídos e ritmos que compunham uma música ainda dissonante para os ouvidos coloniais: bondes elétricos, automóveis e apitos fabris atordoavam o Brasil, até bem pouco tempo atrás, Imperial.

O paradigma obrigatório de todas essas transformações era a Paris remodelada no século XIX pelo Barão Georges-Eugène Haussmann, o prefeito que conduziu as intervenções urbanas que tornaram a cidade o modelo de metrópole moderna através das ruas retas, abertas ao olhar, que transmitiam harmonia e *grandeur*. Diz Pesavento que o “modelo parisiense, sob a forma acabada “metrópole”, foi capaz de viajar no tempo e no espaço, participando das representações sociais construídas sobre a cidade moderna da América Latina”²⁹.

Ao lado das modificações físicas no corpo da cidade, o modelo parisiense implicava também privilegiar as necessidades de saúde pública, do comércio, da estética urbana e dos serviços públicos, dentro de uma lógica capitalista que movimentava os interesses comerciais destinados a implementar as desejadas reformas, o que levou muitos críticos a refletirem

²⁹ *Op. cit.*, p. 90.

sobre esse momento como ajuste a um surgente mercado internacional. As principais capitais brasileiras apressavam-se em copiar o modelo parisiense. Porto Alegre, sempre com os olhos no Rio de Janeiro e a mente em Paris, não pretendia ficar para trás.

E se o Rio de Janeiro daquele período acumulava as marcas simbólicas da representação nacional de maneira evidente, imbricadas que se achavam em seu espaço físico e cultural, a pequena Porto Alegre no extremo sul do país via-se constrangida por marcas regionais e desconcertada por uma modernidade cultural recém-articulada. Seus ponteiros de identificação ainda estavam assentados nas marcas advindas da natureza e do campo; as coxilhas que circundavam a cidade ou o por do sol sobre o rio Guaíba, *as belezas sem dono* de que Guimarães Rosa fala em *Grande Sertão Veredas*³⁰.

Enquanto isso, a expressão de um estilo de vida peculiar da *Belle Époque*, o mundanismo e o refinamento social das elites, oferecia um espetáculo urbano que atenuava as marcas regionais vigentes até aquele momento e preparava o cenário propício para interpretar a modernidade vindoura. A cidade, já então cristalizada no maior porto do estado, como já mencionado anteriormente, apresentava movimento comercial e portuário intenso. E as mudanças em seu corpo físico e temporal, conseqüentemente, se faziam em profundidade, traduzindo-se na criação de novos bairros, praças, bancos, lojas, hotéis, cinemas, cafés, confeitarias, e numa movimentação cultural inusitada, na forma de espetáculos teatrais, exposições nos recém-surgidos cinematógrafos e sociedades recreativas, o que originava grande movimentação da população desejosa de usufruir desses novos e convidativos espaços. Respiravam-se novos ares e o panorama da modernidade tomava forma, com a permissão implícita de serem aceitos e absorvidos os novos estilos de vida decorrentes dos cruzamentos de povos, nacionalidades e religiões numa trama de contextos que provocavam novidades sociais e culturais.

O Perdão anota esta efervescência em várias situações presentes no texto, algumas das quais determinam o curso do enredo. A autora elabora as condições materiais para a ocorrência do adultério de Stella e Armando valendo-se tanto das novidades espaciais da cidade como de seu clima de progresso. Assim, as condições para que os amantes encontrem-se a sós não apenas ocorrem graças à ausência prolongada do marido, ocupado com o balanço de fim de ano de sua poderosa casa comercial, da qual não pode afastar-se senão para fazer as refeições no Hotel Lagache, fino hotel da época, mas também em razão do passeio que a babá faz com as crianças à recém-inaugurada Praça Júlio de Castilhos, após o almoço, no elegante

³⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 24.

bairro em que moravam deixando Stella desobrigada de suas obrigações maternas em uma preguiçosa tarde de verão escaldante.

Os comentários sobre o casal de amantes, no dia seguinte à consumação do adultério e à fuga precipitada, cuja notícia acaba causando a morte da irmã mais moça de Stella e o desabamento final da família perfeita, obedecem aos critérios espaciais urbanos: são sussurrados na Confeitaria Central por mocinhas e senhoras elegantes e alardeados ruidosamente pelos intelectuais e jornalistas que bebem cafés e cervejas no buliçoso Café América após a saída dos escritórios, numa flagrante demarcação de áreas próprias para homens e mulheres dentro do espaço público da cidade.

Às senhoras da sociedade eram proibidos os cafés, mas os espaços a elas atribuídos serviam sobejamente de consolo: as confeitarias, as finas lojas da rua dos Andradas, o teatro São Pedro e as funções incipientes do cinematógrafo. Os espetáculos teatrais que animam as capitais européias e as principais capitais brasileiras também são citados por Andradina de Oliveira, que faz questão de mencionar as cantoras célebres na época que aqui se apresentavam, com o intuito de mostrar que não só a modernidade das invenções técnicas havia aportado na cidade, mas também que a capital sulina já era digna de figurar nos roteiros das vanguardas artísticas e culturais ocidentais.

Concomitantemente com a perplexidade e excitação que este momento de transição provoca na paisagem da província, há toda uma ambivalência decorrente do movimento de absorção de imaginários estrangeiros como se pode perceber claramente na cena inicial. Nela, as mulheres despem o fazendeiro suado e cansado da viagem de suas vestes da campanha, e já ao jantar ele aparece transfigurado em cavalheiro europeu, trajando sua indumentária citadina feita de tecidos importados para integrar a *serata* familiar entre instrumentos e músicas importadas.

É importante levar em consideração a condição de cidade portuária como elemento facilitador da convivência com culturas diversas provenientes de países mais desenvolvidos, uma vez que os laços comerciais e culturais eram estabelecidos através do rio, eis que as distâncias terrestres eram enormes: dois mil quilômetros de caminhos quase que intransitáveis tanto na direção do Rio de Janeiro quanto na direção de Buenos Aires. O canal de comunicação disponível mais efetivo para Porto Alegre, portanto, era mediado pelas águas³¹. O próprio interior do Estado não dispunha de estradas viáveis, e *O Perdão* deixa entrever essa questão na cena de abertura ao retratar o fazendeiro Leonardo Souza chegando a Porto Alegre

³¹ Ver imagem do Porto no Anexo A.

pelo vapor da Margem, vindo de suas terras na região serrana de São Leopoldo. Portanto, o fato de que as fronteiras dominantes da cidade são as águas, com toda carga simbólica de fluidez e transformação aí embutidas, é extremamente relevante para tentarmos compreender o espaço e tempo da *Belle Époque porto-alegrense*.

Corroborando este ponto de vista, Sandra Pesavento vê a fronteira, antes de tudo, como sentido simbólico: referência mental que guia a percepção da realidade, muito além do que um simples marco físico e natural. Diz ela:

Sabemos todos que as fronteiras, antes de serem marcos físicos ou naturais, são sobretudo simbólicas. São marcos, sim, mas sobretudo de referência mental que guiam a percepção da realidade. Nesse sentido, são produto da capacidade mágica de representar o mundo por um mundo paralelo de sinais pelos quais os homens percebem e qualificam a si próprios, ao corpo social, ao espaço e ao próprio tempo³².

Donde se conclui que, além da delimitação de um território, a fronteira aponta para sentidos socializados de reconhecimento. Esse conceito avança sobre a construção simbólica que se constitui na identidade, signo de referência imaginária que se define pela diferença. Pesavento localiza a fronteira como um limite sem limites, impregnado de mobilidade que, enquanto fronteira cultural, proporciona o surgimento de algo novo sempre através da troca, do contato e do hibridismo cultural.

A propósito de fronteira como um entre-lugar cultural fraturado, Léa Masina traz à luz a problematização da fronteira sulina definindo o sentimento de estranhamento existente entre os rio-grandenses e o restante do país como: “pulsão do desejo oculto de pertencimento a uma identidade brasileira diversa por sua origem fronteiriça e culturalmente híbrida” e define esse desejo de pertença e reconhecimento como proporcional à “exclusão da região do todo em razão de suas diferenças físicas, humanas e culturais, resultando desse recorte o sentimento de latente subalternidade”³³.

Andradina de Oliveira expõe esta ferida de subalternidade através da fala de Armando, o sobrinho carioca de Jorge, marido de Stella. Numa conversa com o tio, ele é instado por este para que venha se instalar definitivamente no Rio Grande do Sul após sua formatura na

³² PESAVENTO, Sandra, Além das Fronteiras. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras Culturais**. Porto Alegre: Atelier Editorial, 2002, p. 35.

³³ MASINA, Léa. A Gauchesca Brasileira: Revisão Crítica do Regionalismo. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras Culturais**. Porto Alegre: Atelier Editorial, 2002, p. 95.

Faculdade de Direito, dedicando-se à política, *a paixão de quasi toda a gente aqui*. O rapaz responde também ser este seu desejo e declara ter-se surpreendido com a cidade e com a amabilidade e hospitalidade do gaúcho. O imaginário que o sul longínquo, fronteira com os castelhanos, despertava nos moradores da Corte do Rio de Janeiro, era bem diferente:

Quando no Rio me fallavam no Rio Grande vinha-me à idéia uns homens de bombachas, botas, pala, chapéo de barbicacho, a cavallo, sempre com o laço nos tentos, a se exprimirem num portuguez esquisito, cheio de termos desconhecidos em todo o resto do Brazil.

– E quanto às mulheres, que pensavas tu? Perguntou rindo Jorge?

– Fazia-as todas umas moçoilas morenas e coradas, sempre embiocadas a chuparem chimarrão dia e noite³⁴.

Nada lisonjeira a visão redutora de Armando, da qual a autora se vale para demonstrar não só o que pensava da região, o centro do país, mas a sensação de inferioridade e periferia cultural que o Rio Grande do Sul amargava a par da incontestada periferia geográfica. A distância e as guerras constantes geravam tal estranhamento para o resto do Brasil, que a vista da cidade em desenvolvimento causava surpresa aos visitantes e desmentia a idéia do gaúcho embrutecido pelo papel de sentinela da pátria.

Há que considerar que as modificações estruturais não eram privilégio apenas do Rio Grande do Sul. O Brasil como um todo também se achava em processo de formatação de uma identidade nacional simbólica que pudesse abarcar as diferenças étnicas e culturais de um país de dimensões continentais, ainda sob a hegemonia política e econômica dos colonizadores europeus e seus imaginários.

Do ponto de vista histórico-literário, Alfredo Bosi fala desse período brasileiro *como um prelúdio inequívoco do Modernismo*³⁵ não só por anteceder-lo temporalmente, mas pelo forte sentido de precedência temática, e até mesmo estética, ao movimento modernista, uma vez que os escritores que se destacaram ousaram debruçar-se sobre problemas morais e sociais que afligiam o país, como os que perpassaram os textos de Euclides da Cunha, Graça Aranha, Lima Barreto e Monteiro Lobato, sob a forma de atitudes polêmicas, líricas, irônicas ou até mesmo pessimistas.

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

³⁴ OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 72

³⁵ BOSI, Alfredo. **A Literatura Brasileira – O Pré-Modernismo**, VL V. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 13.

tensões políticas enfrentadas pela República Velha, ainda que imperasse 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.

O deslumbramento por Paris era de tal monta na época, que Machado Neto faz um estudo em sua obra *Estrutura Social da República das Letras* na qual contempla sessenta escritores do período, constatando que cinquenta por cento deles havia viajado para a Europa, três dos quais tendo morrido na França³⁶. Os escritores brasileiros para lá iam sequiosos de aproveitar o ápice da civilização, do conforto e da sofisticação, inconscientes, como a maioria dos europeus, dos perigos da guerra que se aproximava. A sensação de admirável mundo novo criado pelas invenções que se sucediam como o telégrafo, o telefone, o cinema, o automóvel e, mais tarde, o avião, gerava novas percepções de mundo e as palavras de ordem eram ver, deslumbrar-se e desfrutar.

O clima de leveza e diversão imperantes acabou por eleger os materiais emblemáticos da *Belle Époque*, o ferro e o vidro. O ferro, metal duro de numerosas utilizações pela indústria e pela arte, trabalhado de forma ornamental, imitando as curvas da natureza, servia de sustentação e guarnição à (trans) lucidez do vidro, cuja principal virtude era permitir o contato visual, impedindo o contato físico. Diz Myriam Ávila:

Desde o Palácio de Cristal da Exposição Mundial de Londres, em 1851, esse material que, ao contrário dos diamantes, não é para sempre, antecipou e deu visibilidade a um novo tempo e uma maneira de sentir e ser que tem como característica maior a virtualidade³⁷.

Ávila vai mais longe e pensa o vidro como porta-voz, tanto da memória, uma vez que não rompe com as práticas do passado, quanto do novo, presente que se encontra em tecnologias de ponta como a fibra ótica, os monitores digitais de televisores e os computadores, o que faz emergir novas temporalidades, estabelecendo alianças concomitantes com o antigo e com o futuro.

³⁶ MACHADO NETO, Antônio Luis. **Estrutura Social da República das Letras**: sociologia da vida intelectual brasileira. São Paulo: Editora da USP, 1973, p. 61.

³⁷ *Op. cit.*, p. 175.

Mediado pelo vidro, o objeto pertence ao olhar, mas escapa à posse física, pois veda o acesso à terceira dimensão e remete a uma forma de sedução contemporânea, “[...] que já não é feita de esconder e mostrar, mas de um esclarecimento e oferecimento totais, conjugados a uma posse impossível”³⁸. As janelas que se abriam no ferro durante a *Belle Époque* ainda não contemplavam a possibilidade antropofágica que entraria em jogo nos anos subseqüentes com o advento do Modernismo, mas, espaços de abertura estavam sendo franqueados, ainda que apenas ao olhar. Metaforicamente falando, na *Belle Époque*, como que se abriu um espaço de visibilidade na contenção dos costumes férreos provindos da época vitoriana, mas as armações metálicas os sustinham e impediam que desabassem.

Poucas dessas construções emblemáticas restaram até os dias de hoje na cidade para que possamos ter uma idéia do tipo de moldura que representavam na época. Entretanto, as poucas que perduram são suficientes para que possamos identificar o clima de leveza e o excesso de ornamentos, quase uma aporia ao nosso olhar contemporâneo, que caracterizou esta época. Exemplo desta tendência arquitetônica é o chalé da Praça XV³⁹, no centro da cidade, construído no início do século XX em estilo bávaro com traços de *art nouveau* nas estruturas de vidro e metal que confluem num espaço físico e temporal de interseção de imaginários culturais fronteiriços díspares. Outras construções representativas do período são: o pórtico do cais do porto, próximo à praça, construído em estrutura leve de aço com vidro, de onde saíam os paquetes para o Rio de Janeiro e Buenos Aires, e a atual agência do banco Safra, sede do antigo cinema Guarani, localizada na Praça da Alfândega.

Essa memória residual, na forma de pentimento arquitetônico, remete a Roland Barthes, e ao Palace que ele amava freqüentar. Em sua crônica, *No Palace esta noite...*, ele descreve o teatro parisiense freqüentado por Proust, e transformado em boate na metade do século XX, como possuidor da magia da velha arquitetura que anima os espaços e os edifícios. O texto de Barthes realça a irradiação do material no literário, os efeitos de ressonância sobre a temporalidade que espelha outra arte e a travessia do físico e sua representação⁴⁰.

Perdemos no tempo o tipo de utilização que os prédios mencionados teriam tido durante a *Belle Époque* porto-alegrense, mas os efeitos de ressonância oriundos da beleza e da *finesse* inerentes à época são evocados quando olhamos para estas paredes que conservam a magia daquele momento.

³⁸ *Ibid.* p. 176.

³⁹ Ver imagem do Chalé da Praça XV no Anexo B.

⁴⁰ BARTHES, Roland. **Incidentes**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 49.

Curiosamente, os prédios signos da *Belle Époque* porto-alegrense, que restaram de pé, foram construídos à beira das águas e do cais do porto, na entrada da cidade pelo rio, como se um pouco de Paris adentrasse à província e conferisse o seu *glamour* metropolitano à paisagem. E, se agora ocultos por arranha-céus, naquele momento histórico traziam e ressimbolizavam a efervescência de Paris, ao passo que os paquetes que daqui zarpavam, levavam a outras paragens o resultado da mediação cultural vivenciada.

1.3 NARRATIVIZAÇÃO DA CIDADE - ENCONTRO DE ÁGUAS E CULTURAS MEDIADAS

Nas narrativas da primeira metade do século XX, a cidade despontava como o cenário do moderno. Sua temática era a metáfora da modernidade que se formava com suas contradições perpassadas por interseções culturais em termos de nacional, regional e internacional. Pode-se dizer que uma cidade é composta, de um lado, por uma materialidade de espaços construídos e vazios, e de outro, por um tecido formado das relações sociais ou aceitas ou repudiadas. Esses dois elementos juntos criam atribuições de sentido tanto coletivas quanto individuais que atuam na construção de um imaginário social.

No romance de *Andradina* de Oliveira, o imaginário da cidade é formado por tons e claves de significado que se alternam, criando um texto ora dissonante, ora atado a uma inocência e a um romantismo prestes a se desfazer, mas já prenunciando as (des) harmonias da modernidade. Percebe-se uma poeticidade cromática e sensorial que se reflete nas descrições das indumentárias, desde as cores das sedas francesas até os trajes pobres dos mendigos, e se estende aos matizes do verde dos campos que emolduram a cidade e às múltiplas cores do sempre presente por do sol no Guaíba. Os aromas são sugeridos através dos pratos finos às mesas da elite, da substanciosa sopa de legumes dos pobres, dos perfumes franceses ou da sujeira dos pobres alvos da benemerência da família abastada focalizada no romance. As vozes polissêmicas fazem-se escutar através dos vendedores ambulantes, jornaleiros, freqüentadores dos cafés e confeitarias, passageiros dos bondes e outros tipos populares, que soam a diversidade social que permeava a cidade naquele momento transformador.

Os contornos contrastivos do público e do privado não se estabelecem apenas visualmente, mas soam diversamente: os ambientes internos são calmos e ordenados,

enquanto os externos são ruidosos e agitados, reboando vozes plurais. À guisa de trilha sonora, ouvem-se animados apitos de fábrica ou de navios em trânsito pelas águas do Guaíba, sinos de igreja ou música erudita, de acordo com a cena narrada. Não escapa à autora sequer o registro etnográfico de uma quadrinha do folclore português dedicada à Santa Luzia⁴¹, na voz da Barutinha:

Santa Luzia passou por aqui
 No seu cavalinho comendo capim
 Dei-lhe pão, disse que não
 Dei-lhe vinho, disse que sim.

Esses detalhes, aparentemente insignificantes, são transmitidos pela sensibilidade da autora, talvez não só visando à conservação de um momento prestes a se desvanecer, mas quem sabe pretendendo uma reflexão sobre a transformação urbana que apagava e desconstruía a identidade colonial vigente relutante em sair de cena e a substituía por novas identidades e traçados inexplorados. Desde este ponto, Andradina de Oliveira compõe Porto Alegre em cores, cheiros e sons como um corpo material de cidade que cresce, mas sem abdicar de seu imaginário de escritora e mulher. A autora recolhe traços e vestígios da cotidianidade da cidade como se esta fosse um ser vivo em (trans) formação e a compõe tão protagonista e tão mulher como Stella, confusa por estar desabrochando através de pulsões internas e externas incontroláveis, e através dessas pulsões constrói uma narrativa urbana polifônica, registrando as múltiplas vozes que a preenchem.

A voz da narradora não impõe verdades sociológicas ou psicológicas. Antes propõe um jogo, distribuindo cartas abertas sobre a mesa para que o leitor possa escolher as suas e jogar conforme suas convicções e inclinações. Tanto é assim que o próprio final do romance é deixado em aberto: Stella deseja jogar-se nas águas que a levam para longe da sua identidade e pertencimento familiar, mas afinal, terá ela coragem para algo tão violento? Andradina nos deixa o benefício da dúvida. Assim como em outros momentos do romance, sua voz não determina sentidos, apenas os insinua e os compartilha com seus leitores, propondo várias chaves de leitura.

Aliás, imagina-se que os seus leitores seriam antes leitoras, tendo em vista que *O Perdão* foi publicado originalmente em forma de folhetim no jornal semanal O Escrínio,

⁴¹OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 128.

fundado em Bagé por Andradina de Oliveira, e relançado em Porto Alegre em 1909. Os capítulos semanais faziam grande sucesso e representavam um grande incentivo às vendas do jornal literário semanal que se destinava a emitir opiniões consideradas libertárias em defesa da mulher.

Machado Neto define o público da época como sendo composto primordialmente de mulheres, em razão da ociosidade a que o sistema paternalista as condenava, de estudantes e de leitores de jornais, estes últimos bem escassos na época. No mesmo autor encontramos menção à peculiar circulação de jornais e livros, – às vezes um exemplar era lido por várias pessoas que dividiam a leitura dos episódios dos folhetins – e o comentário sobre a presença de autores consagrados como Machado de Assis, em jornais femininos, misturados a comentários sobre assuntos domésticos⁴².

Sylvia Paixão, em sua obra *A fala-a-menos*, atribui a formação do público leitor brasileiro no século XIX a partir da alfabetização da mulher em meados do século, a qual logo se torna a principal leitora dos romances, gênero novo recém-importado da Europa, onde já era largamente consumido, e o público-alvo dos romancistas brasileiros da época, como José de Alencar e Machado de Assis⁴³. Conforme Paixão, o romance do século XIX entra no espaço feminino das salas em meio a bordados e costuras, contribuindo para o fortalecimento da identidade da mulher. Esta identidade ia sendo construída na intimidade do lar, pois, a pretexto da leitura em voz alta de um romance em voga, as mulheres costuravam ou bordavam em volta de uma mesa, trocavam confidências íntimas e discutiam assuntos familiares, fortalecendo, assim, vínculos de solidariedade.

Embora desfrutasse da condição de público-alvo dos escritores da época, a mulher era mantida em pólo passivo, situação essa reforçada pelas narrativas de então. E, se a grande massa permanecesse atrelada aos valores dominantes, algumas cabeças femininas educadas e atuantes, entretanto, empenhavam seus esforços no sentido da conscientização dos limites que aprisionavam a mulher. Neste contexto, a imprensa feminina dá seus primeiros passos e, na segunda metade do século XIX, passam a surgir jornais e revistas encabeçados por mulheres e dirigidos ao público feminino. Tais publicações tinham como tônica invariável a reivindicação de melhor instrução para as jovens, embora o espaço impresso fosse dividido com receitas, notícias sociais, festas, modas e outros assuntos de interesse das mulheres da época.

⁴² *Op. cit.*, p.122.

⁴³ PAIXÃO, Sylvia. **A fala-a-menos**. Rio de Janeiro: Numen Editora, 1991, p. 24.

A maioria dos jornais femininos era editada no eixo Rio/São Paulo, mas o Rio Grande do Sul contava, antes do surgimento do *Escrínio* editado e dirigido por Andradina de Oliveira, com o jornal *O Corymbo*, desde 1883, iniciativa das irmãs Julieta de Melo Monteiro e Revocata Heloísa de Melo. Este jornal tornou-se ponto de encontro importante para as feministas da época e, nos seus sessenta anos de duração, logrou alcançar posição muito representativa no movimento feminista brasileiro e internacional por contemplar questões como a emancipação feminina e a independência da mulher a partir do acesso ao mercado profissional e direito ao voto⁴⁴.

Embora essas mulheres de proa procurassem criar um espaço literário que para a esmagadora maioria das mulheres parecia inatingível, a realidade visível era a da mulher alijada da vida literária, a não ser como objeto do imaginário masculino, pois, em que pese a informação de Sandra Pesavento, que computa a existência de 163 jornais e revistas para uma população de 180.000 habitantes, aproximadamente, no período que vai de 1890 a 1920 em Porto Alegre⁴⁵, a mulher ainda não podia integrar o discurso literário da cidade, espaço simbólico ainda vedado a ela.

Se pensarmos na cidade pouco assistida em termos de energia elétrica, que se restringia ao centro e alguns bairros nobres, e que não dispunha nem de bom abastecimento de água ou sequer de saneamento básico, pode nos surpreender a sua curiosidade intelectual: contava com três livrarias, dois teatros e quatro faculdades – Engenharia e Farmácia (1895), Medicina e Direito (1900), Instituto de Artes (1908)⁴⁶. A propósito deste complexo universitário, Rita Schmidt, na obra *Literary Cultures of Latin América*, referida anteriormente, destaca a impossibilidade de conceber a cidade como apartada de sua base universitária criada pela vontade determinada da comunidade perdida nos confins da pátria e do eixo formador da nacionalidade, que, ao mesmo tempo em que absorvia imaginários estrangeiros, afirmava o desejo de construir uma identidade própria, qualificando-se e refinando-se culturalmente.

E não há como deixar de perceber que Andradina de Oliveira mal esconde seu orgulho pela recém-criada Faculdade de Direito que recebe o estudante Armando vindo do Rio de Janeiro para terminar seus estudos na província. Imbuída do mesmo sentimento, relata a

⁴⁴SANTOS, 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.

⁴⁵PESAVENTO, *op. cit.*, p.391.

⁴⁶PESAVENTO, *op. cit.*, p. 287.

flânerie dos acadêmicos pelas ruas da cidade, mostrando que também eles faziam parte das novidades culturais que a engrandeciam.

Pode-se pensar que enquanto seu contemporâneo regionalista, Simões Lopes Neto, busca identidades sociais e psicológicas nas aventuras de seus personagens do campo, Andradina de Oliveira faz o mesmo com o tecido urbano, e a abertura de seu olhar traduz um discurso urbanista que abarca vários códigos de significação, inclusive a reprodução espacial das divisões sociais, tanto no privado como no público, o que fica flagrante na cena em que os empregados revoltam-se ante à fuga dos amantes, promovendo uma desordem interna na residência aristocrática momentaneamente, ou nas cenas dos bondes em que vários estratos sociais, apesar de transitarem por um mesmo espaço, ainda relutam em mesclar-se ou, ao final, quando critica as mazelas da boemia letrada local, objeto de análise no terceiro capítulo.

A autora desnuda os códigos de frequência vigentes, ou aqueles que escapam ao estranho que visita uma cidade, mas são estritamente observados pelos frequentadores habituais e normalmente regulam o gênero, a raça, a classe social e reproduzem espacialmente as divisões existentes na sociedade, atuando como reguladores do acesso aos espaços urbanos. Ela descreve locais que se diziam públicos e de acesso irrestrito, mas na realidade se destinavam a frequentadores específicos. Os intelectuais frequentavam cafés e lá trocavam idéias ou tomavam cafés e cervejas enquanto repartiam os diários de notícias, as senhoras deliciavam-se com docinhos e comentários sociais nas confeitarias e os bondes abrigavam todas as classes em trânsito: um não-lugar que ensejava pouca ou quase nenhuma interação.

A par dessa marcação espacial, muito presente no romance, a narrativa constrói inter-relações com a cultura e as artes⁴⁷, principalmente a música, que se inscreve como uma escritura suplementar, acrescentando carga emocional que dá sustentáculo à representação. Desde as primeiras páginas, percebe-se a relação discursiva da música com o texto. As *seratas* domésticas mesclam compositores europeus, tais como Mendelshon, Gounod, Viddor, Mozart, Chopin com canções populares, além de referências a sopranos famosas, como a romena Hariclée Darclé, cuja voz teria inspirado a Puccini muitas de suas árias, além de ter interpretado o papel de Odalea na ópera *O Condor* de Carlos Gomes em sua estréia européia no teatro Scala de Milão em 1891, e a italiana Adelina Patti considerada umas das mais importantes sopranos de seu tempo e consagrada por suas brilhantes interpretações da Ária das Jóias da ópera *Fausto* de Gounod que, no romance, é interpretada por Stella, na página 19, e pode ser considerada como um tema musical da personagem naquele momento, eis que

⁴⁷ Ver imagem do Teatro São Pedro no Anexo C.

Marguerite, a amante de Fausto, olha-se no espelho enfeitada com as jóias enviadas por Mefistófoles e canta: “Ah! Estou rindo de me ver tão bela!”⁴⁸.

Além da música, Andradina de Oliveira compara a beleza natural do rio e arredores da cidade às aquarelas do italiano Pio Joris (1843 a 1921), pintor famoso pela delicadeza de seu traço, faz referência ao pintor brasileiro Vitor Meirelles, cujos quadros permanecem vivos no Brasil de hoje, veículos da materialização de alguns mitos fundadores da nacionalidade como a tela Primeira Missa do Brasil, e destaca as fotos de Lunara, Luiz Nascimento Ramos (1864 a 1937), um dos pioneiros da fotografia no país, gaúcho que registrou para o futuro as transformações da sua pequena cidade sulina. Aliás, uma de suas fotos enfeita a vitrine da *Drogaria Inglesa*, localizada no centro da cidade, ao final do romance, servindo de moldura aos comentários dos transeuntes sobre o trágico destino das irmãs Souza.⁴⁹

Salta aos olhos a intertextualidade contida no texto. E, ao aplicar a configuração atual da prática comparatista, que estuda a literatura para além de si mesma, ou em relação de abertura com outras áreas de conhecimento, aqui, especificamente com as artes e a cultura, percebe-se que *O Perdão* provoca o efeito de ressonância inter-artística pelas apropriações que são feitas de diversos campos de conhecimentos. Além da música que se articula e dialoga com o texto, realçando a mediação das culturas postas em relação, procedimento idêntico ocorre com a pintura e a fotografia em contribuições que contaminam e impregnam o romance de sentidos suplementares.

Desde as primeiras páginas do romance, a narrativa faz evidente o pêndulo oscilante entre a cultura urbana e a regional, dividida entre os modismos franceses e a dura realidade dos imigrantes e da classe trabalhadora. Por outro lado, os anseios da sociedade por uma metrópole cosmopolita se contrapunham às condições canhestras do espaço urbano em evolução, e, ao final, a autora fornece uma imagem urbana que desmente a pretensão de metrópole e mostra a realidade de uma pequena cidade que ainda amargava ruas empoeiradas:

Na praça da Alfândega, onde uma banda militar exgotava um repertório vasto de valsas e polkas entremeiadas a trechos de operas e dobrados, os grupos demoravam os passos, mais lentos, e depois voltavam, uma e outra vez, até à rua Marechal Floriano, sempre na permuta dos mesmos sorrisos, sempre em meio do mesmo borborinho discreto sobre o qual **pairava um mixto de perfumes em moda com o aroma acre da poeira**⁵⁰.

⁴⁸ SUHAMY, Jeanne. **Guia da Ópera**. Traduzido por Paulo Neves. Porto Alegre, L&PM, 1995. Tradução de: *Guide de l'Opéra-60 opéras célèbres, resumes et commentés*.

⁴⁹ A foto referida nessa cena encontra-se à página 221 de *O Perdão*. Ver Anexo D.

⁵⁰ OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 248. [Grifos meus]

De igual forma, a sociedade que se pensava *smart* por ter absorvido imaginários estrangeiros recheados de modismos comerciais e culturais ainda estava impregnada de valores coloniais que freavam seu desenvolvimento, o que a narrativa de *O Perdão* vai apontar em suas páginas.

2 CINQUENTA MIL RÉIS – A NOVIDADE DO TRABALHO DOMÉSTICO REMUNERADO, OS SEM TETO E A MULHER DA ELITE QUE DESCOBRE OS BONDES

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético: ela renova o passado, refigurando-o como um “entrelugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (Bhabha, 1998)

2.1 CONTRADIÇÕES E DIFERENÇAS SOCIAIS – TRÂNSITO DA HOMOGENEIDADE PARA A CONTAMINAÇÃO CULTURAL NO ESPAÇO DISJUNTIVO DA MODERNIDADE

As tensões sociais que *O Perdão* aborda são verticais e a arena onde se estabelecem é o âmbito doméstico ou privado: as residências familiares onde a classe trabalhadora, formada por ex-escravos alforriados e imigrantes estrangeiros, presta serviços remunerados por um trabalho, até bem pouco tempo antes, realizado por escravos gratuitamente.

A novidade representada por este tipo de relação de trabalho, embora o resgate de alguma dignidade para o trabalhador, trazia consigo a bagagem da escravatura e todas as mazelas e insatisfações que durante sua vigência eram abafadas a golpes de açoite. A par da difícil acomodação das relações de trabalho da elite com os escravos alforriados, há que considerar, também, as relações trabalhistas que se estabeleciam com os imigrantes europeus, recentemente aportados na cidade, e que desconheciam o fenômeno da escravatura. O romance apenas registra a contratação de imigrantes estrangeiros para o trabalho doméstico sem detalhar como se desenvolviam estas relações.

Embora as tensões entre as classes sociais desempenhem 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, não é possível esquecer que estas tensões não eram decorrentes apenas do confronto entre duas classes sociais antagônicas. Elas provinham também 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.

Já foi dito, anteriormente, que o sul do Brasil foi um dos tantos destinos do duradouro período de migração em massa no Ocidente a partir da metade do século XIX. Tornou-se, em razão disto, local de articulação de diferenças culturais e passou a se constituir num entre-lugar que deu início a novos signos de identidade em substituição ao que Homi Bhabha denomina de *narrativas de subjetividades originárias*⁵¹.

O exílio dos migrantes implica o desenraizamento das comunidades e dos parentescos a que pertenciam, a ser preenchido pelo que Bhabha denomina de constructo Nação, que transforma a perda sofrida na linguagem da metáfora⁵². Esta metáfora, de alguma maneira, estende o significado de sentir-se em casa e procura anular as distâncias e diferenças culturais ao transpor a comunidade imaginada, ou a cultura do povo-nação, para o local escolhido para viver. A localidade da cultura constrói-se, então, em torno da temporalidade e na sombra da nação projetada sobre a condição do exílio. E, das negociações entre os grupos imigrantes, que portam consigo o constructo da Nação imaginada, e os moradores locais, se origina o processo de articulação de diferenças culturais.

A partir desse entre-lugar, prenhe de negociações culturais, são criados novos signos de identidade e se estabelece um espaço novo, tanto de colaboração quanto de contestação, que redefine a idéia de sociedade, a qual já não se constitui mais de forma homogênea.

Bhabha destaca que a articulação social da diferença é uma negociação complexa que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica e que dividem a nação em seu interior, articulando a heterogeneidade de sua população. Diz ele:

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e de modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso⁵³.

A modernidade, no Rio Grande do Sul do início do século XX, representada pelo aporte de culturas diversas e modificações estruturais do espaço urbano, desafia os núcleos de formação identitária simbólica responsáveis pelos valores de positividade contidos no modelo de honra, orgulho, valentia e liberdade pelos quais o gaúcho, personagem símbolo idealizado

⁵¹ *Op. cit.*, p. 20-1.

⁵² *Op. cit.*, p. 199.

⁵³ *Ibid.*, p. 21.

da identidade rio-grandense, retirava sua força e reconhecimento externo, o que vemos acontecer ainda nos dias de hoje; não por acaso a estátua do Laçador, símbolo campeiro por excelência, adorna a entrada da capital do estado e o hábito do chimarrão é cultivado nos parques da cidade como signo da identidade sul rio-grandense.

De acanhada vila sitiada pelo pampa e seus valores, mas também banhada pelas águas da mudança, Porto Alegre, nesta virada de século, vê seu DNA espacial ser alterado aos poucos por construções encomendadas a engenheiros estrangeiros para passar a encarnar um bem simbólico de referência da modernidade: “a cidade moderna” detentora do novo sistema de idéias e imagens de representação coletiva estruturada pelos ideais republicanos e positivistas. Sandra Pesavento assim define este período fundador do espaço urbano sulino:

Pode-se dizer que a República gaúcha de inspiração positivista, de uma certa forma, colocou a capital do estado como uma peça central do seu programa de governo. A proposta dos republicanos – de realizar um programa de desenvolvimento global para a economia gaúcha – contemplava as formas de realização do capital não-agrário, que tinham a sua sede na cidade. A cidade é, pois, cenário e lugar de realização da diversificação econômica almejada. Todavia, a proposta não se restringe apenas ao que se chamaria a imersão material da transformação capitalista no sul, ou seja, a sua modernização.

Há uma dimensão cultural e simbólica no projeto de modernidade que implica a transformação da existência num mundo em mudança e que encontra a sua forma de realização no meio urbano⁵⁴.

Os valores do campo se originavam da relação do homem com a imensidão do pampa – espaço aberto *sem porteiras* – local das guerras, das atividades campeiras nas estâncias, e reafirmavam a identidade altaneira do conquistador da natureza e das fronteiras do país em que vivia. Mas, sem dúvida, ao lado da liberdade proporcionada pelos campos sem dono, e a contrastar com ela, está o aspecto limitante e fixo das estações que se alternam e demandam a repetição das mesmas tarefas de plantio e cuidado ao gado. Assim sendo, se estabelece uma contradição entre a identidade rural, que dava conta de toda uma representação regional, e a surgente identidade urbana ainda sem contornos definidos, mas já introduzindo uma nova noção de temporalidade pela quebra do fator cíclico da natureza que não determina as transformações do espaço urbano. Ou seja, o natural perde sua hegemonia absoluta.

A dinâmica de transformação de um mundo em transição se traduz nas narrativas literárias deste espaço/tempo específico entendidas por Alfredo Bosi como *pré-modernistas*,

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 263.

tanto pelo aspecto temporal como pela precedência temática à literatura modernista⁵⁵. Dentro desta linha, vão sendo apropriadas, de um lado, as narrativas regionalistas que espelham os linguajares, tipos e cenas que registram os valores morais e locais das diversas regiões do país e que servem não só para demarcar valores específicos como para promover a integração a um projeto de nacionalidade que contemple diferenças, sem agredir o nacional, e de outro, as narrativas urbanas.

Distante do centro do país que ditava as regras do fazer literário, mas afinadas com elas, surgem no sul as narrativas de Simões Lopes Neto, que Bosi considera *o exemplo mais feliz de prosa regionalista no Brasil antes do modernismo*⁵⁶. Lopes Neto expressa a virilidade e a individualidade do herói do campo na amplitude do pampa, resgatando a oralidade poética das lendas do folclore gaúcho com a arte e sensibilidade que lhe asseguraram presença no cânone literário brasileiro, mas com a nostalgia de quem vê estes valores como uma realidade prestes a perder seu *status* graças ao contato com os valores urbanos em formação.

Tânia Carvalhal afirma que Lopes Neto e Érico Veríssimo são, irrefutavelmente, os escritores que deram corpo à figura do *gaúcho* em toda sua plenitude, na expressão da singularidade de seu caráter, na descrição de seus costumes e hábitos e na narrativa de seu cotidiano. Acrescenta, ainda, que a par da constituição da figura central do gaúcho nas obras dos dois escritores, podemos encontrar figurantes secundários que são importantes elementos constitutivos do universo primitivo do Novo Mundo, embora mediado pela civilização do Velho Mundo através de suas tradições e lendas para cá transportadas⁵⁷. A prosa de Lopes Neto vai além do registro documental da cultura sulina. Sua narrativa é feita através de um narrador, Blau Nunes, que traduz a oralidade das lendas ancestrais, enquanto que a forma literária conjuga o colorido do cenário exterior a uma rica e lírica paisagem interior, como se pode ver no excerto abaixo, retirado do relato da lenda da Salamanca do Jarau:

Aqui está tudo o que eu sei, que a minha avó charrua contava à minha mãe, e que ela já ouviu, como cousa velha contar por outros, que, esses, viram!

E Blau Nunes bateu o chapéu para o alto da cabeça, deu um safanão no cinto apurando o facão...: foi parando o gesto e ficou-se olhando, sem mira, para muito longe, para onde a vista não chegava mas onde o sonho acordado que havia nos seus olhos chegava de sobra e ainda passava...porque o sonho não tem lindeiros nem tapumes...⁵⁸

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁷ CARVALHAL, Tânia Franco. *Variations du mythe de la Teiniaguá dans la littérature du sud du Brésil*. In: BEHAR, Lisa Block de. **Entre mitos & conocimiento**. Montevideo: AILC/ICLA, 2003. p. 268. [Tradução minha]

⁵⁸ LOPES NETO, Simões. **Lendas do Sul**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2002, p. 60.

A contrastar com o bucolismo das narrativas simonianas, o espaço urbano da capital do Estado, apesar da presença fantasmagórica do campo a rondar a cidade, rendia-se às circunstâncias provocadas pelo ruído crescente da modernidade em suas pulsões e tensões. Para a *Belle Époque* porto-alegrense, quanto mais estrangeirices melhor – mais *smart!* – termo utilizado na época para denominar o moderno, cosmopolita.

O Perdão registra os galicismos e anglicismos incorporados à rotina diária da cidade: as damas folheiam revistas francesas vestindo *peignoirs de pongé* e se miram em espelhos *biseautés*. Nas ruas as senhoras usam *talleurs* elegantes e calçam *mitaines*, escoltadas por cavalheiros que portam flores nas *boutonnières* e nas vitrines da rua dos Andradas⁵⁹ estão expostos luxuosos artigos estrangeiros lado a lado com as *jóias americanas*, as atuais bijuterias, servindo de adorno a sedas metálicas, cristais, espelhos e jóias verdadeiras que emolduram o cenário preparado para o desfile das elegâncias ante o exame atento dos rapazes de bengala parados ao longo da calçada. Ao lado de todo esse *glamour*, o mercado público, *o empório que o ventre insaciável da grande cidade não esvazia nunca está sempre rodeado de dezenas de carroças de frutas e verduras*⁶⁰, o porto coalhado de barcos e a rua Voluntários da Pátria, contígua ao porto, exhibe a vitalidade de seu comércio poderoso enquanto os bondes puxados por burros circulam celeremente pelo centro da cidade.

Essas descrições do romance dão conta da mistura e das novas combinações de elementos que movimentam o urbano em formação. É possível ouvir a efervescência da novidade em justaposição ao silêncio do campo e sentir as múltiplas identidades que estão a se formar no espaço disjuntivo da modernidade urbana tendo como contrapeso a identidade imóvel da campanha. O hibridismo proveniente destas fusões cria novas identidades culturais, ou melhor, forma novas identidades culturais, pois estamos sempre em processo de formação, *e cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar*⁶¹. A identidade sulina, tal como compreendida no seu viés regionalista, vai-se tornando anacrônica em razão dos processos materiais da cidade que introduzem o cosmopolitismo urbano articulador dos eixos do transnacional, do nacional e do local.

Andradina de Oliveira e Lopes Neto publicaram suas obras com poucos anos de diferença e no mesmo espaço cultural, mas seus olhares focaram direções opostas ainda que coexistentes. Enquanto a primeira expressa uma sensibilidade ante a transformação urbana, local de sua experiência profissional e de vida, Lopes Neto preocupa-se em registrar os

⁵⁹ Ver a imagem da Rua dos Andradas no Anexo E.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 219.

⁶¹ HALL, Stuart. *Da Diáspora - Identidades e Mediações Culturais*. Traduzido por Adelaine La Guardia, Resend [et. al.]. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 43.

valores fixos do campo em que vivera sua infância e juventude antes que as transformações os apaguem. Assim, o espaço urbano/regional opera como um eixo híbrido que contém em si o eixo da temporalidade: o tempo do passado imutável e o tempo moderno das mudanças inexoráveis.

2.2 TENSÕES E EQUIVALÊNCIAS MARCAM OS LIMITES DE PODER SOCIAL EM TEMPOS DE MUDANÇA SOCIAL

A narrativa de *O Perdão* transcorre primordialmente em cenários urbanos privados: na residência citadina da família Souza e na casa de Stella após seu casamento. Em ambos circula uma grande *creadagem* e várias cenas destilam o desconforto existente entre as novas classes que surgiam e a elite detentora do poder social até então incólume de enfrentamentos à sua hegemonia. Só para lembrar: a Abolição da Escravatura era fato histórico recente e não havia ainda sido bem digerida pelas elites.

Já nos primeiros capítulos, a narradora apresenta ao leitor o dia a dia da vida doméstica na residência da família de Leonardo Souza, mostrando como vive uma família de origem rural abastada na cidade. Lá circulam muitos empregados, cada um com suas tarefas destinadas a garantir o conforto da família detentora de uma posição social de proa na sociedade porto-alegrense: a nobreza rural que ditava as regras sociais vigentes.

Dentre os muitos empregados mencionados, uma só referência nos dá alguma pista sobre os valores de salários percebidos na época. O salário escolhido para ser divulgado pela narradora é um dos menos qualificados, o da arrumadeira Justina - quinhentos mil réis – quantia da qual ela reclama para uma parenta pobre da família, a Birutinha, por considerá-la insuficiente ante o enorme volume de trabalho. Dos outros valores pagos nada sabemos, mas podemos inferir que talvez ensejassem reclamações semelhantes. Mesmo assim, resta subentendida a idéia de exploração do trabalho não qualificado por quem poderia valorizá-lo, se assim o desejasse, e o peso que o fantasma da escravatura ainda representava para o trabalhador.

Não obstante, a Birutinha se mostra escandalizada ante o valor pago, entendendo ser demasiado. Tendo sido a endinheirada proprietária de dez escravos, o trabalho doméstico remunerado vinha a ser uma grande novidade para ela e mais uma demonstração do grande poder econômico de seus parentes que dispunham de um séquito de empregados remunerados

a seu serviço. A enfeitada parenta da mulher do fazendeiro Leonardo Souza representa valores ultrapassados e revela a surpresa da classe rural decadente ante a remuneração de tarefas que, até bem poucos anos antes, eram realizadas gratuitamente por escravos cuja condição era encarada como *natural*. O espanto da Birutinha denota bem a inconsciência da elite com o sofrimento por ela causada e deixa entrever a fina ironia da autora.

Discurso igualmente anacrônico faz tia Zina, ao sinalizar que a mulher honesta morre para o mundo depois de casada. Através de ambos é possível estabelecer uma dialogia que traz à baila os comportamentos resistentes destinados a desencorajar a transcendência da posição de subalternidade das mulheres e a dos alforriados no contexto das velozes mudanças sociais da época.

A tensão social existente dentro da casa dos Souzas não é tão visível quanto a que se percebe na casa de Stella após o casamento. Na casa do fazendeiro, os empregados desfrutam de maior proximidade afetiva com os patrões, uma herança do campo, talvez, ou ainda resultado da administração caseira direta estar a cargo de tia Zina, a tia solteirona, que trabalha lado a lado com os empregados como governanta, o que preserva a aproximação entre os empregados e os patrões conforme os padrões rurais de trabalho.

Embora a verticalidade não esteja tão aparente quanto a descrita na casa de Stella, a insatisfação aparece, não só no episódio acima citado, da arrumadeira que reclama do baixo salário, quinhentos mil réis, e do grande volume de trabalho, mas também no capítulo sexto, que descreve os preparativos para *o cosido* semanal dos pobres, destinado a alardear a bondade da família, mas que acarreta grande trabalho à cozinheira aos sábados, depois de uma estafante semana de trabalhos braçais, o que acaba deixando-a *trombuda* e *amolada* ao preparar o tal cosido: “Cambuiada de vadio! E a gente que se amole, que se alevante co’escuro prá enchê a pança dos vagabundo! Esgargados do inferno! Inté lambem os prato, os fedorento! Como não haverá de sê! Onde os nojento vão achá mió petisco!”⁶².

Já no palacete de Stella os empregados são todos assalariados e distantes afetivamente da família, não existindo qualquer mediação entre as classes, razão pela qual, as tensões acumuladas e abafadas acabam por aflorar ao final do romance, no episódio da fuga dos amantes. Em que pese o ambiente mais ameno na residência dos Souzas, ainda assim as diferenças sociais se fazem notar.

⁶² *Op. cit.*, p. 27.

Exemplo disto é a observação que faz Dona Ambrozina, a tia Zina, ao afastar a Birutinha do convívio com os pobres atendidos aos sábados por entender que ela não pertence à fração social desses pobres.

Nisso a Justina veio dizer à tia Zina:

– A sua Birutinha está ahi.

– Manda chamal-a para vir comer aqui, titia.

– Não, filha, não! Ella é pobre, sim; mas não da categoria destes. E depois, embora longe, parenta é.

Ou seja, mesmo dentro do que Andradina de Oliveira denomina *desleixo natural da miséria* existem sutis gradações de classe. Enfim, a hipocrisia social embutida no atendimento aos desvalidos não escapa à cozinheira e acaba provocando o comentário cáustico, já citado no primeiro capítulo, de que a abertura da casa aos pobres tem caráter de esmola pública e se destina a virar nota em colunas sociais de jornais com o intuito de construir a imagem de família ilustre e benemérita. A crítica arguta da narradora, na voz de Eva, a cozinheira dos Souzas, expõe a gênese da economia da filantropia como prática rentável de dividendos sociais. O que a autora não poderia sequer imaginar são as enormes proporções econômicas e financeiras que esta prática adquiriu ao longo do tempo e muito menos suas conseqüentes distorções, objeto de denúncia constante nos meios midiáticos nos dias que correm.

Ainda no capítulo referente ao sopão dos pobres, que exhibe as diferenças sociais entre as classes como pano de fundo ao enredo, encontramos a Birutinha passeando pela casa, poupada que fora do convívio com os miseráveis, deslumbrando-se com as riquezas e o luxo da prima Paula, mas também utilizada como elemento de contraste a marcar a desigualdade social através de uma exclamação aparentemente inocente diante de um porta-bibelôs: “*Quanto bonequinho, como se bota dinheiro fora!*”⁶³.

No segundo cenário em que o confronto social ganha contornos definidos – a casa de Stella – há intensa circulação de serviços destinados a atender à família e que são citados como indispensáveis ao bom funcionamento da mansão: governanta, cozinheiras, arrumadeiras, amas de leite, lavadeiras, engomadeiras, copeiros, jardineiro e cocheiro. A revolta dos empregados só adquire visibilidade no desdobramento do enredo, no momento em que a ação se encaminha para o desfecho do romance: a fuga de Stella e Armando, na ausência do marido e tio respectivamente, o que deixa um vácuo na casa, imediatamente

⁶³ *Op. cit.*, p. 46.

preenchido pela criadagem. Pegos de surpresa pela partida brusca da dona da casa com o sobrinho do marido, sem terem recebido explicações convincentes, os empregados percorrem a casa, acabando por descobrir os rastros do adultério e da fuga. Atarantados, eles decidem não desperdiçar o almoço destinado aos patrões e sentam-se à vontade no refeitório para desfrutar da casa vazia até à chegada do marido *bigodeado, o toleirão que não soubera defender a sua fazenda*⁶⁴.

Os comentários ácidos se soltam, entre goles de vinho do porto, desnudando a real opinião que faziam dos membros da família. De Stella, por exemplo: “Ella que não movia uma palha! E arranhou sósinha as malas! Olé se arranhou! E levou quasi a roupa toda. A melhor, a de luxo. Aquella nunca me enganou!”⁶⁵. Ou o comentário sobre Jorge, o marido traído: “Qual o que! Um delambido...branco como uma coalhada azeda...aquillo é mesmo um água-morna...”⁶⁶.

A tensão recalçada, ocasionada pela fricção das diferenças sociais num mesmo ambiente, explode nesta cena e a percepção aguçada da autora, na visão de Rita Schmidt, introduz também a questão correlata do capital simbólico e seus agentes⁶⁷, ou como a classe hegemônica, que detém o poder de simbolizar, atua e impõe seus valores ao restante do corpo social. Esta dominação se manifesta na narrativa não só através da focalização das relações verticais estabelecidas entre a elite e as classes trabalhadoras, mas na exposição das relações familiares, que também se articulam hierarquicamente, e finaliza por fazê-la ecoar no discurso de exclusão da boemia letrada da cidade, descrita no penúltimo capítulo do romance, a ser abordado posteriormente.

Com muita sutileza, a autora expõe os conceitos hierarquizantes das relações sociais públicas e privadas impostas pela elite e os conflitos latentes abafados a fim de preservar o projeto progressista que não contemplava outros segmentos sociais existentes além da classe dominante. As diferenças no modo de viver das classes abordadas no romance tornam-se perceptíveis não só através das cenas que versam sobre as relações diretas da classe trabalhadora e patronal, mas também em outros fragmentos do texto, como no capítulo que denuncia o estado de miserabilidade em que viviam os idosos da classe trabalhadora já sem a possibilidade de exercer trabalhos braçais e que acabavam por depender da caridade alheia.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 178.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 176

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 179

⁶⁷ SCHMIDT, Rita Terezinha. Andradina e o corpo da cidade. In: COUTINHO, F. Eduardo; 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, p. 368.

Destituídos de qualquer proteção, *os vinte pobres da Lúcia*, ou os carentes atendidos aos sábados por Tia Zina e sua sobrinha Lúcia, em nome da família rica, recebem, agradecidos, alimentos e moedas, enquanto comentam suas dificuldades e as condições precárias de moradia e saúde em que vivem. A narradora descreve a extrema situação de desamparo social sem meias palavras: “De todos exhalava-se um fartum, feito de suores doentios, sujeira dos poros, imundice dos frangalhos que lhes cobriam as carcassas, e dos couros velhos e apodrecidos que arrastavam aos pés”⁶⁸.

Os pobres atendidos pela família expõem a carência em que vivia parte da população urbana e servem de contraponto ao fausto experimentado pelas elites. Aliás, a narrativa é costurada com o alinhavo de elementos díspares: se, de um lado mostra o passeio de senhoras vestidas de sedas francesas na poeira da praça, para lembrar que a metrópole ansiada ainda continha vestígios de aldeia, de outro coloca os miseráveis no palacete da rua Independência, trazendo a miséria para dentro da classe privilegiada, numa metáfora de que por mais que parecessem separadas, as duas classes faziam parte dos lados de uma mesma moeda.

Corroborando o retrato social que transparece no romance, Pesavento nos fala dos cortiços que proliferavam no centro da aldeia-metrópole⁶⁹ no início do século XX, onde grassavam as mais variadas doenças, indicando que *a pobreza e a elite coabitavam no mesmo espaço, lado a lado*⁷⁰. Acrescenta que frequentemente a Higiene Pública fazia inspeções sanitárias e condenava vários locais do centro da cidade contaminados por doenças infecto-contagiosas. Além disso, menciona que a Intendência fiscalizava os pobres que estivessem com impostos atrasados, removendo-os para moradias populares distantes do centro da cidade.

Estes cortiços estavam na contramão do projeto progressista para a cidade. Destituídos de saneamento básico, abrigavam pobres, prostíbulos e tavernas em situação de promiscuidade, sem as mínimas condições de saúde. Como eram símbolos do atraso e da rejeitada vila colonial, a sociedade os desejava apagar para poder dotar a cidade de um aspecto mais civilizado, sem que ainda os recursos financeiros para tal estivessem disponíveis. O romance confirma esta observação histórica em duas passagens. Nas duas, Jorge, marido de Stella, mostra-se primeiro preocupado ou com as dores de cabeça freqüentes da esposa em razão da epidemia de tifo que grassa pela cidade e mais adiante com a saúde das prováveis amas de leite para seu filho Petrônio, um bebê de poucos meses de vida. Acredita

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 49.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 376 e p. 277.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 351.

que terá dificuldades em achar uma moça tão saudável como a ama italiana do filho mais velho: “É difícil encontrar-se uma mulher limpa e sã como a ama do Mário. Tudo por ahi comido de syphilis, com germens de tuberculose... Que massada!”⁷¹.

Mais uma indicação de que, ao lado e a contrastar com o progresso material que inundava a cidade, as condições de vida dos excluídos estavam a comprovar que nem tudo eram flores na *Belle Époque* porto-alegrense. Além de estabelecer um cotejo entre o modo de viver da classe mais abastada da cidade e os menos favorecidos, o romance perscruta o modo de viver da elite e contrapõe esta realidade não só aos carentes, mas também aos empregados que a servem diariamente, expondo as diferenças sociais e financeiras abissais existentes. A oposição binária descrita entre as classes que ocupam os pontos extremos da escala social naquele momento histórico não é inocente e expõe os limites e confluências do espaço de convivência entre elas.

A atenção da narradora, como já dito antes, se fixa no espaço de convivência privada que realça as diferenças existentes em tons gritantes e expõe as relações verticais excludentes dos benefícios sociais à classe trabalhadora, de maneira a demonstrar que é no privado que o jogo da dominação se faz mais letal. Não vemos essa ressonância no espaço público, que é tratado como mero local de passagem, onde se deslocam os protagonistas do enredo mesclados aos figurantes, quer sejam eles passageiros nos bondes, quer transeuntes que comentam fatos do enredo, tipos urbanos ou clientes das confeitarias ou cafés. Todos servem tão-somente de figuração destinada a colorir a narrativa e recebem tratamento superficial, embora a narradora anote tanto o pertencimento social de cada um como suas indumentárias. No exemplo abaixo, podemos ver uma das cenas urbanas que colorem a narrativa:

O *bond* parara. Subia uma senhora de quarenta e oito presumíveis. Pezadona teve dificuldade em accommodar-se. Muito gorda martyrisava-se num espartilho que a fazia bem feita. [...]

Um padre, magro e anguloso, premia-se entre as mocinhas de azul e as senhoras dos quadris amplos.

– Quem é? – perguntou Armando.

– A mulher de um político.

– Esforça-se por deixar em casa a velhice.

O *bond* parava de novo. Entrou um velho baixote, de roupa de brim pardo, chapéu de palha preto ficando russo, e um pala de inverno surrado.

⁷¹ *Ibid.*, p. 86.

Nesta passagem, durante o trajeto do bonde, os passageiros, dos mais variados níveis sociais, vão se sucedendo e interagindo entre si, mostrando, não só a revolução que o transporte urbano provocava em termos de democratização social, mas o real tamanho da capital onde todos se conheciam. Isto até o momento em que os burros empacam e o moderno transporte urbano pára.

Além dos trajetos dos bondes, nestas molduras urbanas, acompanhamos meninas e senhoras da sociedade local comendo doces e tagarelando nas confeitarias, caixeiras de lojas que esperam pelos bondes à saída do trabalho, garçons na azáfama de atender aos freqüentadores dos cafés, jornalistas e boêmios que trocam idéias, e estudantes que desfrutam da cidade como *flâneurs*, numa orquestração visual de uma sinfonia urbana. Através desses instantâneos da vida cotidiana da cidade, são-nos apresentadas as diversas classes sociais que compunham o tecido urbano da época.

Ao pensar as classes sociais que dividiam o espaço da *Belle Époque* porto-alegrense, tomo a definição de Rosemary Hennessy, para quem classe social remete ou à marca da posição de uma determinada pessoa numa cultura, ou funciona como conceito abstrato invisível e contenedor. Segundo ela, a cultura abrange o conjunto de sistemas produtores de significados, práticas e discursos de uma sociedade: suas verdades predominantes, conhecimentos discordantes, saberes residuais ou emergentes, crenças codificadas e estruturas emocionais incipientes⁷². Assim, dentro de um sistema capitalista como o nosso, além de mero marcador de *status* social, classe sinaliza o conjunto de relações sociais que ancora esse sistema.

À luz dos conceitos formulados por Hennessy, o recorte da sociedade porto-alegrense apresentado por *O Perdão* possibilita que vejamos as diferentes relações sociais que se delineiam a partir das novidades surgidas pelo aporte de culturas européias, alheias ao binômio cultural fundador platino surgido da convivência, nem sempre pacífica, dos espanhóis e portugueses.

Aos imigrantes alemães e italianos que aportavam na cidade, e que nela optassem permanecer ao invés de dedicarem-se à agricultura, somava-se a força de trabalho representada pelos escravos alforriados e pelas pessoas despojadas de posses que disputavam, com os primeiros, postos de trabalho não qualificado. Todos competiam ombro a ombro pela sobrevivência e por oportunidades de emprego dentro do mercado de trabalho urbano em formação, muitas das quais eram ainda vedadas à mulher. Entretanto, o projeto positivista que

⁷² HENNESSY, Rosemary. CLASS. In: EAGLETON, Mary. **A Concise Companion to FEMINIST THEORY**. Oxford, USA: Blackwell Publishing, 2003, p. 54 e 67. [Tradução minha]

propunha a educação feminina como vetor do preparo de cidadãos mais competentes não adivinhava que em algumas décadas teria outro tipo de imigrantes ascendendo ao mercado de trabalho: as mulheres.

Esta emigração feminina acabou se processando lentamente ao longo do tempo no eixo da esfera espacial – do espaço privado para o público – com o eixo temporal da queda paulatina dos sistemas produtores de significados que a oprimiam, provocando a grande revolução nos costumes que já se preparava no panorama que antecedia a Primeira Guerra Mundial.

2.3 A MULHER COMO RAINHA DO LAR OU TRABALHADORA ASSALARIADA TEM A HONRA FRÁGIL COMO O VIDRO

Nos dias de hoje, em que os Estudos Feministas já adquiriram estatuto acadêmico consolidado há décadas e a voz feminina cresce insistente na denúncia do viés essencialista que sempre rondou a questão da mulher, o desejo permitido, autorizado e encorajado é uma realidade onipresente. Entretanto, na época em que se desenrola a ação do romance, o único desejo aceitável para a mulher era o de encaixar-se no papel funcional pré-delineado para ela. Na qualidade de testemunha ocular da consolidação da República no Brasil, que na Província do Rio Grande do Sul implicou eternização do Partido Republicano e seu ideário positivista destinado a preservar a ordem burguesa como base do progresso econômico, Andradina de Oliveira não se furta à crítica da redução do papel reservado à mulher e esboça, em *O Perdão*, os comportamentos autorizados para as mulheres que viviam no panorama urbano porto-alegrense do início do século XX de acordo com seus pertencimentos sociais.

Analisando o elenco de normas comportamentais do referido período como fatores determinantes da transformação do corpo feminino em corpo moralmente dócil e funcional, Rita Schmidt escreve:

O espaço de dominação dessa política de hegemonia burguesa atravessou a esfera pública para a privada, onde a mulher passou a ser alvo de uma verdadeira tecnologia de poder em termos de normalização de uma identidade e de um corpo compatível com um projeto progressista, mas conservador, elitista e patriarcal⁷³.

⁷³ *Op. cit.*, p. 366.

Para dar conta dos diferentes contornos da mulher tutelada, independente de seus pertencimentos, a narradora abre o romance com o perfil feminino colonial rural, sem qualquer papel fora da domesticidade, e o encerra com a transgressão da mulher urbana adúltera. Retrata, por assim dizer, uma progressão de papéis ao longo da narrativa, mostrando as diferenças entre o comportamento feminino dos arredores da cidade ocupados por fazendas, onde o modelo autorizado para a mulher calcava-se em valores retrógrados, e os verificados no espaço urbano em que a mulher ganhava as ruas e começava a ampliar seus horizontes de expectativa, tanto físicos quanto mentais.

Pari passu com a novidade do trânsito desenvolvido da mulher da elite urbana por espaços públicos, desacompanhada pelos homens da família, registrada no romance nos passeios de bonde de Stella com sua mãe Paula, a narradora enumera as intermináveis tarefas da esposa do capataz da fazenda dos Souzas, *comadre Maricas, um mulherão!*

Incansável sem igual. Ora bate manteiga, ora arruma pilhas de queijo! E corre à horta, vae ao pomar, espiona os parreiras dá comida aos pássaros e aos porcos, recolhe cestas de ovos, põe gallinhas ao chôco, enche murcillas, apura garrafas de óleo de mocotó, arranja dúzias e dúzias de velas de sebo, mette-se na atafona a lavar o polvilho e preparar a tapioca, fabrica sabão, meche tachadas de marmellada, cose pão, roscas e bolos de milho e de coalhada, trata de flores e de aves, costura para a casa e ainda acha tempo para cuidar do corpo e parecer bem ao marido que a adora⁷⁴.

Esta fala, como era de se esperar, é da lavra de Leonardo Souza, o *pater familias* que não só aprova como referenda o comportamento subalterno, composto na mesma proporção, de atividades braçais e dedicação irrestrita ao marido. Tia Zina, a interlocutora de Leonardo neste diálogo, é a tia solteirona, outro papel feminino característico da época para as mulheres sem a chancela do matrimônio. Embora acolhida com muito carinho pelo sobrinho, vive sob a dependência social e econômica deste, uma vez que decidira não se casar após a morte do noivo na Guerra do Paraguai. Espécie de governanta, ela administra a casa, educa as sobrinhas-netas nas lides caseiras e gerencia os empregados. Encarna o papel da mulher da elite rural que defende os valores patriarcais estáticos do campo, não assimilando bem a modernidade e tampouco percebendo sua condição de maior vítima das restrições sociais vigentes.

⁷⁴ OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 7.

Igualmente tuteladas, mas com papéis diferentes na estrutura familiar, Paula, Stella, Lúcia e Celeste, esposa e filhas do fazendeiro respectivamente, representam as mulheres oriundas da burguesia local. Educadas para operar como adorno e prova do *status* familiar, são elas versadas nas artes do bem receber, o que inclui o domínio de uma língua estrangeira, o francês, bem entendido, e o desenvolvimento de dotes musicais com a finalidade de abrilhantar os salões de visitas de pais e maridos.

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 *sine qua non* 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.

Uma amostra desse tabu social é o romance *Estrychnina*, publicado em Porto Alegre no ano de 1897, poucos anos antes de *O Perdão*, por três jovens escritores porto-alegrenses, José Paulino de Azurenha, José Carlos de Souza Lobo e Mário Totta. *Estrychnina* conta a história do amor proibido entre uma jovem prostituta e um rapaz de família rural economicamente decadente, narrando um drama moral que acaba por abater os protagonistas impedidos pelas conveniências sociais de viver esse amor, que, como o título insinua, acaba em tragédia.

A história é descrita como um “romance de sensação,” pelo Catálogo da Livraria Americana⁷⁵ por ocasião de sua publicação, teve sua inspiração em fatos reais que abalaram a cidade e esgotaram as edições do jornal *Correio do Povo* em 03.09.1896, conforme nos informa Sandra Pesavento⁷⁶.

Nesta obra, assim como em *O Perdão*, a modernidade urbana crescente contrasta com uma história romântica que beira à denúncia ao registrar o corpo da cidade que se expande tendo como contraponto o corpo do indivíduo aprisionado pelos costumes: como pode uma sociedade bafejada por tantas novidades tecnológicas que alteram o corpo urbano drasticamente como a luz elétrica, os bondes e outras tecnologias, abafar com tanto rigor a menor expressão de liberdade individual?

No trecho a seguir, em que o protagonista Neco Borba, apaixonado por Chiquita, é instado por um amigo a desistir da rapariga de vida airada, que não merecia por isso, fazer parte do corpo social autorizado, vê-se a inscrição do valor da mulher reduzido à utilização de seu corpo:

Hoje te mostras apaixonado e amanhã terás filhos, talvez, e estarás comprometedoramente ligado a Chiquita, que todos nós conhecemos e que, por mais que faças, que te descabeles, que te enciúmes, que a laves e a purifiques, não deixará de ser ou ter sido uma mulher pública, senão pelo presente e de futuro, pelo passado ao menos, pelo passado que é irremissível!⁷⁷

A passagem acima dá idéia da extensão do poder regulador que não tolera condutas desviantes e nem sequer cogita de uma eventual identidade feminina dissociada da sua utilidade objetual. A mulher é mero receptáculo, um copo talvez, que mesmo lavado ainda está maculado para todo sempre por ter sido de uso público e, portanto, invalidado para as tarefas sagradas do matrimônio e da maternidade que se desenrolam dentro da santidade do lar. Aqui também está contida idéia da visibilidade e fragilidade da honra da mulher na metáfora da integridade do vidro, que uma vez quebrado não pode ser restaurado sem deixar marcas indeléveis.

De acordo com Tereza de Lauretis, no texto *A Tecnologia do Gênero*, as concepções culturais de masculino e feminino, como duas categorias complementares que se excluem

⁷⁵ Ver imagem da Livraria Americana no Anexo F.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 359.

⁷⁷ TOTTA, Mário; AZURENHA, Paulino; LOBO, Souza. **Estrychnina**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997, p. 60-1.

mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados, formam um sistema de gênero que relaciona o sexo a conteúdos culturais conforme valores e hierarquias sociais próprios de cada cultura, ainda que sempre interligados a fatores políticos e econômicos. Gênero, para ela, é a representação de uma relação que representa não um indivíduo, mas uma relação social sendo o sistema de sexo-gênero, conseqüentemente, um sistema de representação que atribui significados a indivíduos dentro de uma sociedade a partir de uma estrutura binária:

Para Lauretis, a construção do gênero ocorre através de várias tecnologias dentre as quais ela cita o cinema nos dias de hoje, e os discursos institucionais com poder de controlar o campo do significado social e assim promover as representações desejadas. O arcabouço conceitual da oposição universal sujeito *versus* objeto, entre os dois sexos, dificulta a articulação das diferenças existentes no feminino, o que reduz as mulheres a não serem nada mais do que personificações de uma mesma feminilidade metafísico-discursiva que repercute na representação social de gênero, tal como é definida no sistema patriarcal.

Para esta autora, a percepção da feminilidade enquanto representação social de gênero é aceita e absorvida pela mulher como sua própria representação a tal ponto que se cola em si como “ um vestido de seda molhado”⁷⁸, tornando-se real para ela, embora seja de fato imaginária. Sendo o termo gênero a representação de uma relação desigual, esta representação atinge não apenas um indivíduo, mas um indivíduo por meio de uma classe. Neste sentido, toda a construção de gênero é produto e processo tanto de representação quanto de auto-representação.

A partir do binarismo fundacional homem/mulher, o sujeito feminino é sempre constituído a partir de uma negatividade em relação ao sujeito masculino e em *O Perdão*, as representações femininas evidenciam sempre as marcas da dependência e do comportamento coadjuvante da mulher separada do homem *por um coeficiente simbólico negativo que afeta tudo o que ela é ou faz*, nas palavras de Pierre Bourdieu⁷⁹. Esta negatividade, que se traduz, em última análise, no rebaixamento do corpo feminino à condição objetal na cultura ocidental, tem origem, conforme pensa Richard Sennet⁸⁰, nas concepções fisiológicas da Grécia antiga, que ele acredita terem norteado a medicina ocidental até à Renascença pelo menos. A gênese desse rebaixamento seria a associação do grau de calor ao gênero sexual. Sennet aponta os

⁷⁸ 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, p. 220.

⁷⁹ BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 111.

⁸⁰ SENNETT, Richard. **Carne e Pedra** – O corpo, a cidade na civilização ocidental. Traduzido por Marcos Aarão Reis, Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa, 1994, p. 30-9. Tradução de: *Flesh and Stone*.

egípcios como autores da genealogia fisiológica do calor corporal, mas dá conta de que a mesma era endossada e aplicada ao corpo social de Atenas à época de Péricles.

Para entender a ideologia subjacente a esse “conhecimento” pretensamente científico, explique-se que, à sua luz, o macho e a fêmea constituiriam dois pólos opostos de um mesmo *continuum* corporal que se diferenciaria em termos de graus de calor. O corpo quente – masculino – seria mais forte, reativo e ágil do que o corpo frio e inerte – feminino – que deveria por isso ficar confinado à sombra. Quem sabe não estaria também aí uma das gêneses do jogo de sentido da carga positiva e negativa das oposições binárias em que o primeiro termo recebe a marca da positividade enquanto o segundo carrega a marca da falta, do desvio e da subordinação?

Contrastando com o corpo feminino destituído de calor, que por isso deveria estar contido na penumbra das casas, precisando ser coberto ao sair para os espaços públicos, o corpo nu masculino era prova do calor da cidadania e os cidadãos andavam orgulhosamente nus pela cidade. Claro está que, até como resultado desta diferença térmica, apenas estes últimos detinham a *natureza* adequada ao debate e à argumentação vedados à mulher. A orgulhosa nudez masculina tinha o caráter de afirmação de um *compromisso másculo* com Atenas e tão forte era esse compromisso que a mesma expressão designava a paixão erótica e o amor à cidade. Esses preceitos também eram estendidos à linguagem e acreditava-se que quando os cidadãos falavam, ouviam ou liam o calor do corpo supostamente se elevava junto com o desejo de agir.

Como consequência previsível, essa noção *científica* justificava direitos desiguais e espaços urbanos distintos para pessoas com tais diferenças térmicas. Curiosamente, as condições da servidão também eram consideradas como redutoras do calor corporal, trazendo ao servo lentidão de raciocínio e incapacidade de expressão, mesmo que antes da escravidão este pudesse ter sido cidadão ou nobre. Por detrás desta economia de dominação subjaz o processo de naturalização que torna ambos, tanto a mulher quanto o estrangeiro capturado, servos silenciados pela fisiologia do corpo frio, pólos negativos do corpo quente ativo capaz de ação e expressão do cidadão ateniense.

Se de um lado Sennet demonstra que os gregos valiam-se da ciência do calor corporal para estabelecer as regras da dominação e subordinação, de outro lado menciona também os movimentos de uma consentida insubordinação feminina ateniense que se manifestava na cidade através de dois rituais: o ritual da Adonia, celebrado nos telhados das casas em noites de escuridão e que libertava os poderes femininos, inclusive os da palavra, e o da Tesmoforia que celebrava a morte e o renascimento de Deméter, a representação do poder feminino na

natureza. Já num tempo tão longínquo se pressentia que a libertação feminina viria do exercício da voz e do desejo. Entretanto, no início do século XX, na pacata vila de Porto Alegre, as mulheres não dispunham de nenhum ritual consentido que propiciasse uma válvula de escape à sexualidade reprimida e ao silenciamento, logo, qualquer solução de continuidade nos costumes férreos trazia o risco de uma explosão incontrolável, *daquelas que não se sai senão com a alma em frangalhos*⁸¹.

Quer a mulher dispusesse ou não de práticas autorizadas que aliviassem o peso de sua subordinação, o inquestionável a propósito das percepções naturalizadas do corpo feminino é que desde a antiguidade houve uma ressimbolização do corpo feminino a partir do olhar masculino e sua mediação fálica que acabou por relegar a mulher a um plano objetal e demarcar seu corpo de maneira destitutiva e histórica⁸². A destituição da identidade feminina se produziu através de práticas discursivas de tal forma recorrentes através do tempo que cegou a mulher para maneiras alternativas de viver, como diz Alison Jaggar, em seu ensaio *Amor e Conhecimento: a emoção na epistemologia feminista*⁸³.

Segundo Jaggar esta cegueira deve-se à constituição emocional formada no indivíduo pela sociedade com vistas à perpetuação de seus valores, os quais se encontram implícitos nas respostas consideradas pré-culturais ou aculturais, também denominadas viscerais, embutidas no alicerce de nossa constituição emocional, e carregadas de reações conservadoras que podem impedir a visualização de valores alternativos ou novas formas de viver. Entretanto, Jaggar considera que nem sempre a hegemonia que a sociedade exerce sobre a constituição emocional das pessoas é total em razão do surgimento das emoções *proscritas*, ou não convencionais, que podem se opor às percepções, normas e valores predominantes num determinado contexto social e propiciar uma reconstrução emocional. Ainda para a mesma autora, as emoções proscritas têm uma relação dialética com a teoria crítica social: “algumas delas são necessárias para desenvolver uma perspectiva crítica sobre o mundo; outras também pressupõem pelo menos o começo dessa perspectiva”⁸⁴.

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, com o qual partilha de grande afinidade musical. Interessante anotar que o canal de

⁸¹ OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 104.

⁸² DALLERY, Arleen. A Política da Escrita do Corpo: *Écriture Féminine*. In: JAGGAR, Alison (org.); BORDO, Susan. **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1988, p. 64.

⁸³ JAGGAR, Alison. Amor e Conhecimento: A Emoção na Epistemologia Feminista. In: JAGGAR, Alison (org); BORDO, Susan. **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1988, p. 173-5.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 175.

comunicação estabelecido entre Stella e Armando, 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 e cultivam o canto e, através de páginas musicais, vão entrelaçando sentimentos.

A atração inicial de Armando pela mulher do tio ocorre quando ele a ouve cantar a já mencionada Ária das Jóias de Gounod, que funciona como tema musical de Stella: uma linda mulher narcisista, feliz por se saber bela e desejável. E, de barcarola em barcarola, composição inspirada no canto dos barqueiros venezianos, vão estabelecendo um diálogo musical que passa pelas páginas românticas de Chopin, Donizetti e outros compositores da época, até chegar à barcarola *In alto mare* composta por Armando. Ao ouvi-la, Stella percebe a paixão que inspira no rapaz e se dá conta que o corresponde de igual para igual. Sua reação é tão intensa que, naquele momento, sente vontade de abandonar marido, filhos e *morrer estraçalhada nos seus dentes brancos, como uma presa nas garras de um tigre*⁸⁵. Se para Armando tudo não passa de um jogo de sedução, para Stella é uma encruzilhada em que ela joga toda sua vida, daí o temor e o nervosismo que a situação nela provoca. Nesta mesma noite, sonha com o beijo mortal gelado recebido do pescador que se atira no mar para morrer de amor, mostrando a consciência que tem do perigo que representa aceitar o jogo de Armando.

É de se anotar que Armando, o sobrinho sedutor, vem do Rio de Janeiro, a 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 instaurada 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”⁸⁶.

Esta constatação demonstra o quanto padrões e valores anacrônicos ainda estão presentes em nossa sociedade, continuando a ser absorvidos, alicerçados e perpetuados em

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 96

⁸⁶ Entrevista de Eliane Gonçalves a jornalista Patrícia Rocha, no Caderno Donna do Jornal Zero Hora, publicada em 06 de julho de 2008, p. 7.

nosso inconsciente como estruturas arquetípicas fixas que servem para eternizar os costumes dominantes da nossa cultura.

Em nosso presente contexto histórico, em que as práticas e os discursos sociais se desenvolvem no esforço da desconstituição de valores arraigados e defasados, isto não deixa de ser surpreendente, mas de certa forma contribui para que possamos compreender o impacto que a quebra das normas comportamentais provocava na sociedade de então. Tais normas, além de regular o comportamento sexual, visavam, sobretudo, a abafar a sexualidade que Muriel Dimen afirma tratar-se de uma das vozes mais pessoais e carregadas de valores, uma vez que o sexo está na encruzilhada da natureza, psique e cultura⁸⁷.

Para Dimen, ainda que o patriarcado em seu conjunto seja um sistema de dominação, difere de outros sistemas de dominação hierarquizados como o racismo, a estrutura de classes ou o colonialismo porque vai na jugular das relações sociais e da integração psicológica – o desejo. A negação do desejo amarra a mulher ao papel de principal nutridora emocional e física de outras pessoas, ao mesmo tempo em que considera excessivo, ou até mesmo impróprio, qualquer desejo de auto-nutrição: em outras palavras, ela vive uma economia emocional totalmente voltada para os outros e alienada de suas próprias pulsões. É o registro do *corpo útil*, ao invés do *corpo inteligível* para Foucault⁸⁸.

O corpo útil e inteligível, para ele, opera nos registros, ora de funcionamento, ora de explicação, havendo pontos de cruzamento entre os dois registros. Ora, não se pode pensar neste corpo útil sem a noção de docilidade, que une o corpo analisável ao corpo manipulável. Esta docilidade, por sua vez, permite o adestramento do corpo da mulher para que desempenhe os papéis desejados de esposa e mãe exigidos pela sociedade, que têm por base o exercício de sua sexualidade apenas dentro do contrato matrimonial. A sexualidade, embora possa ser considerada como uma questão natural e particular, é de fato construída na cultura a partir de objetivos políticos que prescrevem comportamentos destinados a produzir uma tecnologia sexual, como define Foucault, da mesma forma com que a máquina industrial produz bens e artigos que resultam na produção de relações sociais.

Ao mesmo tempo em que o corpo inteligível abrange representações científicas, filosóficas e estéticas, ou seja, a nossa concepção cultural do corpo, essas mesmas representações podem ser vistas do ponto de vista de conjunto de regras através das quais ele é moldado e obedece, tornando-se um corpo útil e socialmente adaptado, *dócil*. Foucault

⁸⁷ DIMEN, Muriel. Poder, Sexualidade e Intimidade. In: JAGGAR, Alison (org.); BORDO, Susan. **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1988, p. 43.

⁸⁸ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p. 118.

desenvolve a teoria do corpo como objeto e alvo do poder a partir da fabricação do homem-soldado, na metade do século XVIII, que se dá pelo aperfeiçoamento das posturas, pelas coações em seu comportamento e automatismo dos hábitos. Em resumo, expulsando o camponês e instaurando o soldado. Com o corpo da mulher, seguiu-se o mesmo caminho, expulsando a fêmea e consagrando a mãe.

Andradina de Oliveira, num assomo de grande intuição e insubordinação, atropela o ideário vigente e constrói sua história mostrando uma jovem mãe no esplendor de seus hormônios, que amamenta 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 irônica 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.

Arleen Dallery chama a atenção para a maternidade como momento sacralizado na cultura ocidental, despojado de seu conteúdo erótico, que ainda se faz presente nos dias que correm: “apesar da purificação e idealização da maternidade pela religião e pela cultura patriarcal, a gravidez, o parto e a amamentação são dimensões da corporeidade erótica da mulher”⁸⁹. Se em pleno século XXI a mulher ainda sofre o impacto da idealização da função reprodutiva, que destitui seu corpo do desejo erótico inerente a essa função, o que não dizer da pressão exercida sobre o corpo da mulher brasileira burguesa do início do século XX. Esta ficava literalmente presa ao leito durante todo o puerpério sendo super-alimentada para o aleitamento do recém-nascido e não podendo ter outra perspectiva de vida além da subsistência da criança. O texto de *O Perdão* nos mostra esta realidade através da atração que a gordura de Stella, proveniente da preparação para o aleitamento de seu bebê, provoca em Armando: *gosto da mulher com carnes*⁹⁰ diz ele.

A moça, envolvida nos sobressaltos de uma maternidade recente, perturba-se com o desejo explícito do estudante e sente seu corpo despertar para a paixão, passando a sentir anseios de sensualidade que lhe eram totalmente desconhecidos. Fica acentuado o paralelo estabelecido desta paixão avassaladora com a relação matrimonial, descrita como casta,

⁸⁹ DALLERY, *op. cit.*, p. 68.

⁹⁰ OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 61.

honesto e delicada. Apesar dos dois filhos, o marido a considera uma criança e a trata de minha filha, para bem ilustrar a infantilização da mulher confinada ao lar e afastada dos espaços públicos. Sem perceber que está despertando para um papel não previamente agendado, o de protagonista de si mesma, educada que fora para a função de esposa e mãe, ela debate-se em culpas e resistências fadadas ao insucesso, ora pretextando dores de cabeça para evitar a presença do estudante, ora sentindo-se incapaz de conter os arroubos carinhosos cada vez mais freqüentes do rapaz.

Não se pode esquecer que o corpo feminino estava, então, preso à repetição do cotidiano e à inevitável paralisia decorrente desta situação, ao passo que o corpo masculino circulava livremente nos espaços públicos, aberto às possibilidades de contato e de renovação de conceitos. As novidades em termos de comportamento feminino eram encaradas como uma perigosa fratura na ordem estabelecida, e a sentença de Tia Zina, embora já na época considerada ultrapassada, *a mulher depois de casada morre para o mundo*, contestada por Paula, que define o século XX *como o século da emancipação feminina*⁹¹ marca que a desautorização do espaço público à mulher perdia a força e que novas posições fora do lar eram gradativamente conquistadas por ela, ainda que tivesse grandes resistências a vencer.

No tocante aos espaços ocupados pela mulher, comparando as narrativas de *Estrychnina* e de *O Perdão*, pode-se estabelecer uma ressonância entre os limites do público e do privado permitidos para a mulher. Enquanto na primeira narrativa a ação dos amantes se desenvolve em ambientes públicos, teatros, restaurantes e *garçonnières*, eis que a protagonista era uma mulher pública, mero eufemismo para prostituta, e, como tal, liberada para ir e vir, em *O Perdão* a mulher retratada vem da burguesia e se desloca primordialmente dentro dos limites do privado.

Enfim, voltando ao romance, Stella é descrita no início do texto como fútil, voluntariosa, vaidosa de sua beleza e de seus dotes artísticos, e acaba por confessar à mãe que vai se casar com Jorge apenas por ele ser um *excelente partido*⁹². Depois de três anos de casada, já com dois filhos pequenos, e presa a uma imobilidade doméstica enfadonha, não resiste à via dupla do fascínio que sente provocar no estudante, e do seu próprio desejo pelo rapaz, e não logra resistir à intensa pressão de Armando. Do primeiro beijo furtivo, em que ele se inclina por detrás do divã em que ela está recostada⁹³, e que evoca a imagem do primeiro

⁹¹ OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 109.

⁹² *Op. cit.*, p. 57.

⁹³ *Op. cit.*, p. 78.

beijo de Bentinho em Capitu, no romance *Dom Casmurro*⁹⁴, até a consumação do adultério, Armando vai se tornando cada vez mais afoito e a surpreende com beijos tórridos e abraços sensuais sempre que estão a sós, sentindo-se cada vez mais encorajado pela falta de resistência de Stella. A moça, como era de se esperar, vai cedendo à paixão e acaba por cometer o anunciado e inevitável adultério dentro de seu próprio lar.

Incapaz de enganar ou mentir como sua amiga Comba, que traia o marido às escondidas, Stella considera o ato de adultério como uma tatuagem assinalada a ferro e fogo em seu corpo. Sente-se tal qual uma rês marcada no campo. E descobre-se desvalorizada e vazia, pois toda a inscrição de valor social disponível para ela estava assentada nas funções de esposa e mãe das quais entendia ter abdicado através da sua transgressão. O desenlace do enredo, por isso, ao invés de significar uma libertação, ainda que dolorida, imobiliza-a numa encruzilhada moral à qual ela sucumbe sem defesa, pois a norma patriarcal internalizada é tão forte que, antes de qualquer condenação externa, ela própria se condena com o máximo rigor, incapaz de enfrentar o opróbrio da sociedade, e cede 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.

⁹⁴ ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martin Claret, 1998, p. 67.

3 CONFEITARIA CENTRAL X CAFÉ AMÉRICA – VOZES MASCULINAS, A LETRAS DADAS, NÃO PERDOAM

As estruturas narrativas e as escrituras das mulheres são ambas determinadas não apenas por propriedades essenciais ou imperativos estéticos isolados, mas antes se produzem através de regras complexas, que estão em constante mudança produzidas pelas relações de poder que implicam escritor, leitor e texto. (LANSER,1992)

3.1 O ESPAÇO PÚBLICO. MULHERES TRANSITAM, HOMENS OCUPAM

A construção das identidades masculina e feminina, no início do século XX, se apresenta de forma segmentada. Enquanto a identidade masculina se estrutura dentro do espaço público que garante visibilidade social, vivências múltiplas, e encoraja a iniciativa e renovação constantes, a identidade feminina se alinha aos valores cotidianamente repetitivos do lar, espaço interno com poucas variações, ao qual fica adstrita, salvo raras e honrosas exceções. Nos poucos lugares autorizados para o exercício da socialidade feminina, tais como igrejas, lojas, confeitarias, teatros e o incipiente cinematógrafo, as mulheres transitavam acompanhadas, expressando, sempre uma coadjuvância social decorrente do pai, marido, filho e assim por diante.

A condição feminina de dependência social está bem ilustrada em *O Perdão*, e a maneira pela qual a mulher se encaixa na esfera privada ou pública, em termos de presença ou ausência, parece exprimir uma interrogação, sobre o que constitui, afinal, a identidade da mulher. É ela detentora do poder de modificar seu destino ou meramente alguém que introjeta a perspectiva de sujeito sobredeterminado de fora? Para dar conta desta pergunta que o romance deixa em aberto, diga-se de passagem, uma vez que a protagonista não consegue, afinal, libertar-se de sua programação burguesa, a narradora privilegia espaços diferentes para os dois momentos distintos da trama.

Enquanto defronta-se com seu processo de transformação, causado pelo envolvimento amoroso com Armando, o enquadramento cênico se dá em espaços internos, mais especificamente na casa em que ambos vivem. É de ressaltar que, além deste ser o único local permitido para a livre expressão de uma mulher, a casa representa o *self*, ou o ser interior,

local onde ocorrem as transformações individuais. Segundo Jean Chevalier⁹⁵ a casa é, também, um local identificado com o feminino, significando proteção e refúgio. Neste lugar resguardado, a salvo do olhar do público, a protagonista desloca-se dos papéis sociais e torna-se mulher, refletida pelo desejo do outro, Armando. A partir da ruptura social provocada pela ciência do adultério, há uma quebra narrativa determinada pela perda de privacidade do casal. As estruturas sociais voltam a exercer seu domínio, os amantes perdem a proteção da casa e passam a ser discutidos pela sociedade em termos objetificados. Deste momento em diante, a narrativa privilegia os espaços públicos, expondo a total impossibilidade de defesa dos infratores das leis sociais.

Na minha análise, portanto, o texto narrativo se compõe de dois momentos totalmente distintos, ainda que formalmente não esteja dividido desta maneira. Da primeira cena até a vigésima sexta, o que denomino de primeira parte do romance, a ação se estabelece em espaços privados. Da cena vinte e sete até à cena quarenta e um, o que denomino de segunda parte do romance, os espaços públicos predominam. Interessante observar, em relação à moldura do enredo, a correspondência existente entre as cenas que envolvem os espaços públicos e os privados nestas duas partes que formam o romance.

Na primeira parte, a narrativa se ocupa do envolvimento amoroso crescente dos protagonistas, que ocorre dentro da casa de Stella, até o evento do adultério, apresentando apenas uma cena que versa sobre o espaço público: o passeio de bonde de Jorge, marido de Stella, e seu sobrinho Armando, e que serve para a introdução de tipos urbanos que interagem no bonde e fazem parte da sociedade que mais tarde irá julgar Stella e Armando. A partir da consumação do adultério, na cena vinte e cinco, há uma modificação do ponto de vista do espaço e das vozes. O espaço público passa a ser o foro onde se instalam as discussões sobre o escândalo e o único cenário privado consta do velório da irmã de Stella realizado na sala da casa da família Souza, sem contar com um pequeno diálogo mantido por Stella e Armando no camarote do navio no qual fogem para o Rio de Janeiro.

O velório de Celeste representa a grande comoção, tanto privada quanto pública, que toma conta da família e da cidade. O próprio nome, Celeste, contém a referência da pureza angelical característica da personagem, que se estende à virtude familiar, atua como metáfora do pesar da família enlutada duplamente, tanto pela perda real das duas filhas quanto pela queda abrupta de sua respeitabilidade. O desespero da família envergonhada e o desamparo

⁹⁵ CHEVALIER, Jean; GUEERBRANDT, Alain. **Dicionário de Símbolos:** Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Traduzido por Vera da Costa e Silva [*et. al.*]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 196. Tradução de: *Dictionnaire des Symboles*.

silencioso de Stella no camarote do navio que a leva para o Rio de Janeiro sinalizam que o sofrimento íntimo das pessoas atingidas pela tragédia social é diretamente proporcional à maledicência da sociedade. Isto evidencia o estatuto de seres sociais dos personagens, cujas representações incorporam aspectos inerentes e constitutivos da natureza humana. Embora agentes de seus destinos, acham-se cerceados pelo poder coercitivo da norma social. A correspondência contrastiva entre a esfera privada e a pública aponta para um imbricamento entre ambas, indissociáveis que são, mas demonstra que os dramas pessoais vão se constituir na esfera privada, embora contenham uma esperada e inevitável ressonância na esfera pública, que é a arena dos conflitos sociais.

Buscando auxílio em outra linguagem, a cinematográfica, para melhor entender o plano da narração, na medida em que esta se destaca do ponto de vista da narradora, podemos dizer que ela se desenvolve através do discurso indireto livre, em que a voz narrativa quase se mescla com o pensamento da personagem, aí se constituindo em planos fechados enquanto dramas íntimos tomam lugar. A narração evolui para planos abertos, ou gerais, que abrangem todo o cenário onde a ação toma lugar, quando o que interessa à narradora são as repercussões sociais e ideológicas do desenlace do enredo. Portanto, enquanto Stella e Armando se constituem como atores na trama, os planos são fechados, abrindo-se, posteriormente, para planos gerais quando os protagonistas adquirem caráter primordialmente objetificado.

A escolha narrativa ilumina a postura crítica da narradora ao sistema patriarcal que aflora ao dar voz a certas personagens masculinas e femininas que emitem opiniões condenatórias ao adultério. Isto confirma a esmagadora ocupação de todo o espaço social pelo discurso masculino, ratificado pelas vozes femininas, inconscientes de seu próprio papel subalterno. Estas vozes aparecem nas cenas finais do romance no momento em que as senhoras casadas e as mocinhas solteiras condenam Stella em uníssono como se ela tivesse passado a pertencer a uma categoria à parte de mulher da qual, elas, por obedecerem às normas vigentes, estariam resguardadas como que por um ferrolho social.

Os comentários que ressoam no espaço urbano são construídos de forma a revelar as perspectivas ideológico-verbais de grupos sociais que se constituem na linguagem da tagarelice e do mexerico. Para demonstrar a constituição de uma homogeneidade proveniente de discursos aparentemente díspares, a narradora coleta fragmentos de diálogos entreouvados em paradas de bonde, praças, confeitarias e cafés em que a tônica é a condenação quase unânime de Stella e Armando, apesar de os fatos não estarem ainda bem sedimentados. Dentre todos estes discursos urbanos, a única voz que se atreve a conceder o benefício da dúvida a uma condenação imediata do jovem casal transgressor é proferida por um poeta,

retratado como revolucionário, a discursar na porta de um café sobre novas concepções de arte para um grupo de estudantes. Se o adultério foi provocado por uma grande paixão, pontifica ele, merece perdão. Ao contrário, se Armando planejou a sedução, não teria passado de um *Primo Basílio*, personagem homônimo do romance de Eça de Queiroz que desenvolve o tema do adultério envolvendo um parentesco a exemplo de *O Perdão*.

No discurso desta personagem fugaz, é possível identificar uma zona particular que contém um raio de ação da voz do personagem misturada à voz da autora. De acordo com Mikhail Bakhtin em sua obra, *Questões de Literatura e Estética*⁹⁶, frequentemente um discurso penetra, ao mesmo tempo, no discurso de outro e no discurso do autor, eis que as fronteiras são intencionalmente frágeis ou ambíguas. E o que nos diz a autora através desta fala? Em uma primeira leitura, salta aos olhos o lugar objetual da mulher. Seja ela objeto de uma grande paixão ou vítima de um sedutor, suas razões ou seus sentimentos não interessam. Por detrás desta primeira leitura, vemos que a narradora, além de demonstrar conhecimento da obra de Queiroz, estabelece com ela uma relação de intertextualidade, eximindo-se, ao mesmo tempo, de qualquer idéia de plágio ou cópia. De uma tacada só, defende a paixão amorosa de Stella e a sua própria paixão pela escritura.

Ainda segundo Bakhtin, no capítulo *O Plurilinguismo no Romance*, da obra já citada, *Questões de Literatura e Estética*, é preciso ter-se em mente que o sujeito que fala no romance é, antes de tudo, um ideólogo e suas palavras se constituem num ideograma⁹⁷. Sua linguagem particular aspira sempre a uma significação social, e sua ação está diretamente associada ao discurso que expressa uma posição ideológica definida. Assim, o enunciado do discurso está impregnado por duas perspectivas que se cruzam numa única sintaxe e podem ter sentidos divergentes, a do autor e a do narrador, o que denota um hibridismo. A este hibridismo Bakhtin chama de plurilinguismo, ou a voz que introduz no romance o discurso de outrem na linguagem de outrem. Portanto, a palavra bivocal do discurso serve simultaneamente a dois locutores e exprime intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor, as quais estão interna e dialogicamente correlacionadas.

⁹⁶ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética**. São Paulo: Unesp, 1998, p. 115.

⁹⁷ Ideograma: De acordo com Mikhail Bakhtin, o sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo e suas palavras constituem-se em um ideograma, pois uma linguagem particular em um romance representa sempre um ponto de vista sobre o mundo que aspira a uma significação social. Assim sendo, o discurso se torna objeto de representação, o que impede que o romance se torne um jogo verbal abstrato. (BAKHTIN, *op. cit.*, p. 135).

Em razão desta bivocalidade, as linguagens e perspectivas sócio-ideológicas introduzidas pelo autor podem ser reveladas até mesmo como realidades falsas, hipócritas e inadequadas:

As palavras dos personagens, possuindo no romance, de uma forma ou de outra, autonomia semântico-verbal, perspectiva própria, sendo palavras de outrem numa linguagem de outrem, também podem refratar as intenções do autor e, conseqüentemente, podem ser, em certa medida, a segunda linguagem do autor⁹⁸.

Ainda na mesma obra citada, no capítulo *A pessoa que fala no romance*, Bakhtin revela o imenso peso do tema do sujeito que fala na vida cotidiana, atribuindo uma média de cinquenta por cento de palavras de outrem no discurso de qualquer pessoa que viva em sociedade, e salienta a importância psicológica que advém tanto do entender o que se fala de nós como interpretar as palavras dos outros, que ele denomina de *hermenêutica do cotidiano*. Em *O Perdão*, além da bivocalidade presente, ou seja, a utilização da palavra bivocal que serve a dois locutores e exprime intenções diferentes, a do personagem que fala e a intenção refrangida da autora, estatuto do qual a narradora se vale em toda a narrativa, podemos identificar, através da hermenêutica do cotidiano propugnada por Bakhtin, as várias vozes dos sujeitos sociais que interpretam a relação de Stella e Armando, de acordo com suas pertencas sociais e de gênero, chamadas a formar um painel amplo da opinião pública vigente na época.

Como já mencionado antes, as opiniões colhidas dão sustentação à ideologia patriarcal e servem de suporte cênico ao sentimento de encurralamento pressentido por Stella, e que acaba por conduzi-la ao suicídio. As vozes femininas, além de aderirem ao modelo previamente desenhado para elas pelo patriarcado, vão mais longe e exercem o papel de fiscais do recato. A ironia, mais uma vez, fica por conta da classe trabalhadora: uma senhora que sai de seu trabalho zomba da companheira de parada de bonde que queria comprar um jornal maliciosamente apregoado por um vendedor, achando que teria detalhes do escândalo: “[...] qual o quê, boba! Tu pensas mesmo que os podres dos ricos vão para os jornaes?”⁹⁹.

Na Confeitaria Central, onde senhoras da moda, finamente vestidas e perfumadas, tomam chá, um comentário estende o drama pessoal de Stella a toda a família: a jovem senhora “sem juízo” é acusada de ter causado não só seu próprio infortúnio como o de toda a sua família. A interpretação deste comentário mostra a estreita co-relação entre o destino da

⁹⁸ BAKHTIN, *op. cit.*, p. 119.

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 238.

personagem e o de sua família. O decaimento da família Souza, a partir da infração de Stella, aponta para uma construção familiar remanescente de uma estrutura de sociedade rural, embutida na urbanidade brasileira em formação, que não confere autonomia a seus membros. A construção relacional desmonta toda a estrutura familiar a partir da queda social de um de seus integrantes. A desconstrução da família Souza, enquanto representação de um padrão social da época, parece anunciar a modernidade e suas novas concepções de família.

Numa primeira leitura, o caso do adultério, que acaba sendo a conversa predominante na cidade, pode ser interpretado a partir de uma dupla temporalidade que demonstra a força da interpretação de um fato social no sentido de reafirmar as regras morais e os valores sociais vigentes. De um lado, os rumores evocam as funções do coro na tragédia grega¹⁰⁰, 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. De outro, sintonizam-se com os procedimentos midiáticos atuais que fazem pesquisas de opinião pública para cada evento causador de impacto social, com a pretensão, nada inocente, de isenção destinada gerar a sensação de uma síntese própria no leitor ou telespectador, embora, em linguagem subliminar, vise a reafirmar os valores morais vigentes.

A maciça condenação ao comportamento infrator de Stella, presente nos discursos femininos diretos salientados pela narradora ao final do romance, carrega o juízo de valor da narradora de que a mulher só obtém voz e visibilidade na medida em que referenda o discurso monológico masculino. Demonstra, também, que este último ocupa a totalidade do espaço cultural como único vetor do senso comum vigente, não autorizando a emergência de discursos dissidentes. Ou seja, muito mais do que desautorizadas a uma voz, as mulheres estavam desautorizadas a ter voz pública.

3.2 NO SÁBADO, TODAS AS VOZES DA CIDADE REPETEM UM NOME: STELLA

Partindo do pressuposto de que, num texto literário, o narrador não é o autor e sim uma personagem de ficção na qual o autor se metamorfoseia, Salvatore D'Onofrio¹⁰¹ atribui a esta personagem a qualidade de autonomia e independência em relação ao ser que a criou.

¹⁰⁰ Nota da internet: E-Dicionário de Termos Literários, Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www2.fsch.unl.pt/edtl/verbetes/C/coro.htm>>. Acesso em: 16 set. 2009.

¹⁰¹ D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto 1 - Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995, p. 60.

Desta maneira, as idéias, emoções e a visão de mundo do narrador podem ser construídas de maneira a corroborar ou não os pontos de vista do autor, que, escondido atrás da voz do narrador ou de outras personagens, desvenda ou oculta seus valores, ou ainda desafia a postura ideológica destas personagens. Diz ele que a literariedade do romance é estabelecida pelo único motivo de que o *eu do narrador não é o eu do escritor*. O narrador se constitui no universo intra-diegético, enquanto o autor se insere numa realidade histórica, não havendo identidade entre os dois universos, e sim analogias.

Para melhor compreender a estrutura da narrativa literária, Onofrio distingue o plano do discurso narrativo, – *plano da enunciação*, do plano da fala na diegese, – *plano do enunciado*, acrescentando que, raras vezes o narrador se apresenta como ele próprio, aparecendo camuflado na maioria das narrativas. A função primeira do narrador na escritura é a ordenação da diegese, assim sendo, dado o fato precípua de que este não é o autor, mas uma personagem que assume o papel do autor, resta saber como se dá a presença do narrador num texto literário. D’Onofrio elenca várias categorias referentes à presença do narrador no texto, a primeira das quais é a categoria do narrador pressuposto. Desta categoria fazem parte as narrativas sem uma referência explícita ao narrador que têm o registro da fala em terceira pessoa e podem apresentar várias modalidades de narrador: narrador neutro, onisciente seletivo e narrador-câmera.

A categoria que aqui nos interessa, por ser a construção adotada na narrativa de *O Perdão*, é a que se constitui na forma do narrador onisciente neutro, o que faz a história parecer contar-se a si mesma, como se prescindisse do narrador. Tanto a narração de acontecimentos quanto a descrição de ambientes se estabelecem de um modo neutro e impessoal, como se o narrador aparentemente não tomasse partido ou defendesse algum ponto de vista, estando oculto e pressuposto.

Entretanto, esta configuração do narrador, embora sua aparente neutralidade, acaba por se constituir em índice de subjetividade que transborda da enunciação mesmo que o narrador pareça estar escondido por detrás da diegese. Ou como afirma D’Onofrio, a aparente objetividade do narrador em terceira pessoa fica desmentida pela subjetividade contida no relato pelo tipo de focalização dada por ele aos personagens, às situações e às descrições que acabam por permitir identificar a postura ideológica do autor implícito na narrativa, escondido por detrás do narrador. Beatriz Sarlo vai mais longe e escreve que o narrador em terceira

pessoa, apresentado pelo discurso livre indireto, confere ao narrador a perspectiva de uma primeira pessoa, ou uma representação de subjetividade¹⁰².

A revelação ou o ocultamento do narrador através do relato ocorre na medida em que este configura o mundo narrado de acordo com os valores que deseja afirmar ou desafiar. Assim, o universo diegético tanto pode apresentar-se como representação de práticas sociais como constituir-se num lugar de subversão, quer através da forma estilística utilizada pelo narrador quer pelo questionamento de valores sociais. Questionamento este que se dá tão-somente pela enunciação enquanto ato que contém em si o poder de desvelamento do narrador, ou sujeito da narração, cuja perspectiva se deduz do texto produzido. Esta relação mediada lembra a atuação de um diretor de cena que fica oculto nos bastidores, valendo-se dos atores e dos jogos de luz e cena para transmitir suas idéias e dar forma final à sua arte. Com o fim de complementar a explanação didática proposta por D'Onofrio, valho-me da reflexão de Susan Lanser, referente à estrutura narrativa e a escritura feminina.

Na introdução da obra, *Fictions of Authority*¹⁰³, afirma ela que a narração envolve muito mais do que recursos técnicos, pois implica a existência de relações sociais para contar uma história. Afirma ela que algumas críticas feministas não se ocupam com os aspectos técnicos da narrativa, assim como a poética narrativa não costuma levar em conta as características sociais e políticas da voz narrativa. Entretanto, quando estas duas vozes convergem, é possível encarar a técnica narrativa não só como um produto de uma ideologia, mas como uma ideologia em si mesma, pois a voz narrativa situa-se na junção entre uma posição social e uma prática literária. A voz narrativa está carregada de poder e identidade, sendo a voz feminina um lugar de tensão ideológica tornada visível nas práticas textuais, o que atua como liame entre a identidade e a forma narrativa.

Lanser estabelece uma linha de raciocínio de forma a interrogar a autoridade da escritura feminina, até à metade do século XX, a partir das escolhas narrativas de Jane Austen no capítulo quatro da obra acima citada – *Sense e Reticence: Jane Austen's Indirections*. Para Lanser, Austen consagrou uma estratégia discursiva que lhe permitiu ser ouvida. Mesclou um discurso indireto livre com ironias e ambigüidades, num viés oblíquo destinado a equilibrar valores antagônicos tais como: autoria/ feminilidade, veemência/ decoro, raiva/ gentileza que, se asseguraram à escritora um lugar no cânone literário, ao menos como expoente de uma

¹⁰²SARLO, Beatriz. **Tempo Passado – Cultura da Memória e Guinada Subjetiva**. Traduzido por Rosa Freire dd'Aguiar Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005, p. 55. Tradução de: *Cultura de la memoria y giro subjetivo. una discusión*.

¹⁰³ LANSER, Susan. **Fictions of Authority – Women writers and a narrative voice**. New York: Cornell University Press, 1992, p. 4 e 61. [Tradução minha]

época, também ajudaram a construir uma identidade de autoria feminina baseada numa voz autoral ambígua.

Esta voz ambígua se faz presente na narrativa de *O Perdão*, e se destaca, principalmente no tratamento dado à representação das relações de poder evidenciadas na cena do grupo de literatos, que beira o tratamento paródico, e na qual o viés oblíquo de que nos fala Lanser pode ser percebido com clareza. Além desta cena, pode-se perceber uma hesitação entre o colorido romântico e o naturalista, embora alguns recursos estilísticos visem tão-somente ao enriquecimento da narrativa. Exemplo disto é a *serata* musical que se segue à chegada do pai das meninas à cidade. As personalidades das mocinhas são desenhadas através de uma correspondência musical entre suas características, enquanto personagens, e os papéis que desempenharão na narrativa.

Leonardo Souza, na condição de homenageado, deixa as filhas escolherem as músicas que interpretarão para lhe agradar. Stella interpreta Marguerite na ária das Jóias do Fausto de Gounod, a jovem fútil e bela, inconsciente do trágico destino que a espera; Lúcia canta canções brejeiras tanto eruditas como populares, e, por fim, Celeste toca o Réquiem de Mozart¹⁰⁴ ao órgão, instrumento solene e severo, que sinaliza não só seu temperamento melancólico como prenuncia o fim que ela e a irmã mais velha terão na trama. As escolhas de cada uma estabelecem um ato de comunicação com o leitor que já pode pressentir os destinos de cada personagem.

Mais além, a narradora empreende uma descrição da personalidade e do físico de Stella, do ponto de vista do seu potencial para a paixão, não esquecendo de retratar seu papel social de dama de uma sociedade reprimida. Tal descrição não só anuncia o desenvolvimento que a personagem terá na trama, mas também dá conta das possibilidades explosivas que uma moça com tais características representa.. Os termos utilizados são índice do modelo da *femme fatale* que teria o condão de justificar uma atração sem limites e fora dos padrões sociais aceitáveis: uma jovem mulher de “formosura quase diabólica... a carne muito branca...cabeleira negra e basta... boca provocadora como a pedir beijos e olhos verdes, dois abismos de volúpia a sorver todos os preconceitos”¹⁰⁵, possuidora de um temperamento ardoroso e, para arrematar, inconscientemente perigosa.

Tais características pessoais, somadas aos atributos artísticos de exímia pianista e soprano dotada de voz poderosa, além da fina estirpe, estão em desacordo com a escolha

¹⁰⁴ BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 1.491. “Réquiem. **1.** Parte dos ofícios dos mortos, na liturgia católica, que principia com as palavras latinas *réquiem aeternam dona eis*, ‘dai-lhes o repouso eterno’.”

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 65

pragmática de um casamento por interesse e se configuram como um convite a que algo, ou alguém, desperte seus instintos adormecidos. Casada com Jorge por mera inércia, ou por ser este o melhor partido disponível, como ela própria confessa à sua mãe, o amor não está em seus planos. O destino, no entanto, ou a narradora, prega-lhe uma peça. Logo após o parto do segundo filho, três anos após o casamento, vive uma dourada vida insípida, quando surge em sua casa, o belo e estróina sobrinho do marido. O estudante de Direito, que já havia dilapidado o patrimônio familiar com aventuras amorosas e jogatinas, acaba por despertar os prometidos anseios inconscientes de sensualidade de Stella apesar de sua respeitável condição de esposa e mãe. Este despertar, porém, não se dá sem dor nem culpa. Quanto mais cede às investidas do estudante mais atormentada se torna, cindida entre a crescente atração pelo rapaz, suas próprias responsabilidades e o pressentimento de um desenlace infeliz devido à sua personalidade arrebatada que não lhe permitiria conviver com uma situação de fachada.

As palavras empregadas para retratar o estado físico e psicológico que o turbilhão de emoções contraditórias provoca em Stella denotam o juízo de valor que a sociedade fazia da mulher que cedia às suas emoções. Ao deparar-se com emoções desconhecidas e desautorizadas, sem possibilidade de extravasar suas angústias - a recente ciência de Freud era ainda desconhecida nestas paragens - a jovem as somatiza em dores de cabeça de causa desconhecida, mau humor e falta de apetite, que são vistas pelos parentes como sintomas de neurastenia e histeria.

A narradora utiliza o recurso do discurso direto, ou a fala dos personagens na forma de diálogos, sem mediação ou tutela aparente, para sinalizar posicionamentos ideológicos questionando julgamentos de valor presentes ou inscritos na fala. As falas diretas dos personagens carregam grande carga semântica e, no caso específico da interrogação que a mudança de comportamento da protagonista provoca em todos os que com ela convivem, serve de exemplo de um julgamento social levado a efeito sem o conhecimento dos fatos reais que provocam tal comportamento, constituindo-se em núcleos de tensão narrativa. Jorge, o atônito marido, assim se expressa para o sobrinho Armando:

– Há seguramente seis meses que Stella está soffrendo dos nervos. Era tão alegre...vivia tão contente.Agora anda sempre tão triste...Tudo a aborrece.Até os filhos! Já não tem aquela paciência encantadora de antes com os pequenos...Vive esquisitamente.Não quer sahir. Nem à casa dos pais vae. Já lhe propus uma viagem ao Rio, a Buenos Ayres, à Europa. Nada! Até o piano anda esquecido.Não canta mais, não borda, não pinta.Nem mesmo se interessa pela casa, o seu palácio, como dizia, com aquele entusiasmo infantil que lhe ficava tão bem.E às vezes seu mau humor é tal que sinto que até eu a incommodo¹⁰⁶.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 132.

A este desabafo fazem coro as falas dos criados e as dos familiares, através das quais a narradora monta o cerco social que se fecha em torno de Stella. Os discursos diretos, além desta construção estilística, revelam os posicionamentos ideológicos que marcam o discurso patriarcal, imprimindo diferenças substanciais entre as falas masculinas e femininas.

Apesar de a presença masculina ocupar todo o espaço cultural disponível, a mulher é o destaque do universo ficcional do romance. Toda a narrativa é construída ao redor da protagonista Stella. Como já foi anteriormente mencionado, o enredo se estabelece através dos lances dramáticos de sua aventura extraconjugal. Tanto na primeira parte do romance quanto nos capítulos finais, a narradora se vale da representação de personagens alheias à trama, estabelecendo um plurivocalismo que reafirma sua a posição ideológica de crítica social subjacente à representação das falas. Esta representação mostra o quanto falta de autonomia e subjetividade na mulher que se acha esvaziada de uma subjetividade própria.

A ausência física de Stella na parte final do romance se contrapõe a sua maciça representação em todas as falas que tomam conta da cidade. Todos falam 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 contrapõe à mudez da mulher respeitável. Impossibilitada de exercer sua própria defesa, até por que, enquanto mulher, não dispunha de voz pública, e despida da respeitabilidade familiar, Stella passa a ser, pelo menos em termos discursivos, uma mulher pública.

3.3 NÃO PASSAMOS DE TRISTES DESCONHECIDOS, PROSADORES E POETAS DESLAMBIDOS...

A escolha da narradora em focalizar o discurso masculino que condena Stella de maneira unânime, antes mesmo de conhecer os fatos, sem dúvida aponta para uma tomada de posição no sentido de crítica e reflexão sobre os efeitos que a ideologia patriarcal produz em uma sociedade, ao qual subjaz a crítica social. Entretanto, dentro desta unanimidade, ela poussa o olhar sobre um grupo de intelectuais boêmios da cidade, que conversa num bar, e que, embora condene o adultério, oferece razões distintas da voz corrente impregnada de uma moralidade arcaica.

Esta moralidade arcaica ainda é decorrente do valor que repousa no espaço privado, onde o cidadão se reduz à sua naturalidade mortal, à sua indistinção em relação aos outros e

deve ser protegido da visibilidade, como afirma Regina Felix em sua obra *Sedução e Heroísmo: Imaginação de Mulher*. Segundo ela, o público é o espaço comunitário no qual as pessoas estão expostas às mudanças sociais, constituindo-se, portanto, “no espaço eterno-universal no qual o cidadão pode alterar-se, renovando-se incessantemente”¹⁰⁷. Apesar do palco iluminado da modernidade emergente se desenvolver no espaço público, ambos os espaços, público e privado, estão interseccionados, ficando o primeiro impregnado pelos valores sociais da esfera privada, redutora dos direitos individuais, e em descompasso com as mudanças da época.

A narradora estabelece um foro privilegiado para os intelectuais que estão, ou imaginam estar, em um patamar moral e estético desarraigado do grupo social transmissor de normas e tradições a que pertencem geograficamente. Como decorrência disto, se ressentem da exigüidade do ambiente cultural e criticam os eventos, que a sociedade local aponta como escandalosos, de um ponto de vista diverso daquele expressado pela maioria. O diálogo focado transpira uma autocrítica de que o restante da sociedade não é capaz, pois recebe a carga do senso comum de maneira inconsciente. Como bem aponta Myriam Ávila¹⁰⁸, bárbaros não têm dúvidas de si mesmos, e o grupo de literatos não se identifica com a moral vigente, execra o meio atrasado em que vivem e sente-se dele apartado em virtude de suas conquistas no campo do saber.

O cenário do debate, um café, já diz muito a respeito da perspectiva singular do pequeno grupo. É preciso mencionar que a cidade de Porto Alegre, no início do século XX, contava com poucos locais abertos a qualquer pessoa. Em virtude dessa exigüidade espacial, por assim dizer, os poucos espaços disponíveis ao convívio social indiscriminado operavam tanto como redutos da socialidade masculina quanto espaços culturais da cidade. Era, portanto, nas redações de jornais, cafés, livrarias e confeitarias que a intelectualidade composta por políticos, jornalistas, artistas e comerciantes, reunia-se em grupos que confabulavam e emitiam opiniões sobre os fatos sociais e políticos de relevância na cidade. Estes espaços improvisados estendiam-se, também, a algumas casas de comércio ou até aos bancos das praças centrais como *O Perdão* registra em mais de uma passagem. Não é por acaso, portanto, que a narradora opta por criar o epicentro dos comentários sobre o fato escandaloso que abala famílias importantes da sociedade local no reduto central e mais *smart*

¹⁰⁷ FÉLIX, Regina, **Sedução e Heroísmo: Imaginação de Mulher – entre a República das Letras e a Belle Époque (1884 -1911)**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007, p. 23.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 88.

da cidade, o Café América¹⁰⁹, situado na esquina da então rua da Praia com a praça da Alfândega. Por lá passavam os homens que faziam a cidade acontecer, e era também de lá que partiam os comentários que formatavam as opiniões vigentes.

Praticamente ao lado do Café América, estava instalada, desde o final do século XIX, a Livraria Americana que dispunha de grande acervo de obras estrangeiras publicado diariamente nos jornais locais, juntamente com as novidades que aportavam na cidade e enriqueciam seus catálogos de vendas. Além de livraria de grande sortimento, cumpria o papel de principal editora da cidade, fato este que resta confirmado através da conversa do grupo *a letras dados* ao listarem, orgulhosamente, suas obras que estão no prelo da prestigiosa Americana, de supremacia incontestada no ramo. É de se registrar que também *O Perdão* passou pelo prelo da Americana.

Há outras marcas de época presentes no romance, além das etnográficas, que se referem ao exercício da intelectualidade no Brasil à época da Primeira República. Estas marcas ganham visibilidade, também no decorrer da conversa do mencionado grupo que se queixa do ambiente cultural restrito e nos permitem entender as razões de tais queixas. Machado Neto nos relata, na obra já mencionada no primeiro capítulo, *Estrutura Social da República das Letras*, que ser um literato, um homem das letras, ou até mesmo um poeta de talento promissor, era atividade que poderia render boas oportunidades de colocação nos três poderes da república ou postos políticos. Ainda que este desiderato não fosse alcançado pelo escritor, este poderia ao menos garantir a satisfação da vaidade advinda de ser notado e lido.

Os intelectuais se esforçavam por disputar um lugar ao sol. Para isso, reuniam-se em *coteries*, ou as chamadas “igrejinhas”, que formavam o palco dos homens de letras nas redações de jornais, livrarias, ou cafés, e cuja principal ocupação parecia ser o elogio dos confrades e os ataques aos rivais. No Rio de Janeiro, cada espaço destes abrigava um grupo diverso e Machado Neto chega a afirmar que cada livraria tinha a sua *coterie* efetiva, o mesmo acontecendo com os cafés¹¹⁰. Esta situação literária do Rio de Janeiro refletia-se nas províncias, nas quais as *coteries* tomavam a cor local do panorama literário da capital do país. Entretanto, a cidade periférica não dispunha de cargos disponíveis que pudessem abrigar os escritores locais que se viam órfãos das sinecuras disponíveis aos seus colegas praticantes do ofício das letras no centro do país.

Ainda na mesma obra, Machado Neto faz uma apreciação histórica do movimento literário da corte, que se refletia nas províncias, citando o Rio Grande do Sul e suas rodas

¹⁰⁹ Ver imagem do Café América no Anexo G,

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 131.

boêmias de escritores simbolistas, à época da virada do século XIX para o século XX, tais como Alceu Wamosi, Dionélio Machado, De Souza Júnior, Mansueto Bernardi e outros¹¹¹. Para complementar, Sandra Pesavento menciona a “Geração Correio do Povo”, que se reunia na redação do recém-fundado Jornal Correio do Povo, na mesma época, e que era composta por Otávio Dornelles, Souza Lobo, Marcelo Gama, Pedro Velho, Zeferino Brasil, Mário Totta e Paulino de Azurenha, estes últimos os autores do romance *Estrychnina*, além de outros sem a mesma notoriedade, que formavam a chamada mocidade talentosa da época¹¹². Todos se dividiam pelos locais mencionados anteriormente, transitando em grupos que privilegiavam as preferências literárias de cada escritor. Estas considerações podem parecer historicismo descabido, mas são relevantes para demonstrar a sensibilidade expressada pela narradora não só quanto às transformações urbanas, mas também quanto ao espaço cultural da cidade e suas crises.

Uma das tensões que emergem da discussão entre os literatos focalizados pela narradora é o papel da imprensa literária, que vem à tona no momento em que um dos escritores faz uma crítica ao papel sensacionalista dos jornais. O jornalista e escritor, que trabalha para um dos jornais da cidade, empreende denodada defesa da imprensa, ironizando os ataques a esta como implicâncias próprias de literatos que se consideram superiores aos cronistas de periódicos. Machado Neto também nos auxilia a entender este tipo de demanda retratada no romance, fazendo referência ao significativo papel do jornalismo literário no início do século XX.

Se, de um lado, era aplaudido por vários escritores renomados da época, que o viam como uma escola que ensejava comunicação mais fácil e imediata com o público leitor, de outro lado era repudiado pelos mais refinados que não tributavam à escrita jornalística a condição de arte. Esta argumentação historicista também pode parecer supérflua, mas permite aquilatar as ciúmeiras mútuas que acirravam o liliputiano campo de batalha da intelectualidade provinciana, a mesa de um café, objeto de ironia da narradora, ao expor a pequenez dos debates da intelectualidade local. Consciente do poder e da magia que a palavra impressa exerce, lócus de onde emanam as idéias que cimentam os cânones literários, a autora sinaliza a plena consciência que tem de que não poderá contar com resenhas favoráveis à sua obra por parte daqueles que têm apenas interesses pessoais a defender e nenhuma isenção crítica.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 134.

¹¹² *Op. cit.*, p. 284.

É conveniente ressaltar que a preferência pelas mesas de café como arena principal de jornalistas, escritores e artistas, o que hoje pode parecer uma tribuna pífia, na época representava a conquista de um espaço democrático emblemático, pois o livre acesso aos cafés era hábito recente e significava não só uma grande novidade como um expressivo avanço moral ocasionados pelo urbano em ascensão. Pesavento refere que até o final do século XIX, não era sequer de bom tom freqüentar tais lugares, os quais eram vistos pela população vigilante dos bons costumes como locais suspeitos e *antros de perdição*¹¹³.

Devido à condição de ambiente recém-alçado à respeitabilidade social, lá não poderia haver qualquer espaço para a mulher que era considerada o receptáculo da moralidade. Nem mesmo para as consideradas mentes arejadas e educadas que começavam a participar do campo literário-cultural, oriundas da incipiente classe média, em sua maior parte, caso de Andradina de Oliveira, não era possível sequer almejar freqüentar as soleiras das portas dos 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 procuravam compensar esta situação criando suas próprias tribunas: as revistas e jornais femininos, como foi o caso do *Escrínio* dirigido pela autora de *O Perdão* ou do *Corymbo*, fundado no final do século XIX pelas irmãs Revocata Heloísa de Mello e Julieta de Mello Monteiro.

A focalização das opiniões sobre o adultério no grupo dado às letras mostra uma pluralidade de opiniões, que, no entanto, também evidencia uma imagem da mulher, mas não deixam de ser variantes da moralidade social monocórdia. Como diz Rita Schmidt, as imagens e discursos têm efeitos materiais e podem oprimir¹¹⁴, e as opiniões dos escritores sobre a fuga de Stella e a morte de sua irmã Celeste as identificam com as estereotípias femininas pertencentes aos movimentos literários em voga. Ou seja, ambas sofrem uma violência simbólica do discurso marcado pelo gênero, que as destituem enquanto sujeito, para as constituírem dentro das representações da mulher elegidas pela vertente literária que cada escritor subscreve.

Os quatro literatos dão voz aos principais movimentos literários que agitavam o panorama das letras brasileiras na época. O primeiro, cuja descrição física se compõe em cabeleira basta e crespa encimada por grande chapéu desabado, o que nos permite inferir

¹¹³ *Op. cit.*, p. 296

¹¹⁴ SCHMIDT, Rita. Palestra proferida em Curso Livre, IL/UFRGS, 30.11.2009. **Teorias Pós-Coloniais + Estudos Culturais= Teorias feministas???** [Texto não publicado].

tratar-se de um poeta da moda, ou simbolista, reduz o adultério a fato chato e vulgar, burguês por excelência, atitude esta que aprisiona a mulher desta classe social à futilidade intrínseca a esta. O segundo, um jornalista apresentado como escritor comprometido com o romantismo, defende a morte de Celeste como um fato de extraordinária sentimentalidade e o adultério como um lance emocional de paixão arrebatadora, ou seja, fatos impossíveis de serem controlados pelo sujeito. O terceiro acusa a posição romântica de seu confrade de piegas e anacrônica, aproveitando para exaltar o seu engajamento com a *arte moderna e forte do naturalismo*. À luz do naturalismo, vê Celeste como *uma doente de nervos bambos pela luxúria de uma embriaguez espiritual*¹¹⁵ e classifica a moça de histérica. O quarto não parece atrelado a nenhum movimento específico, mas sua indefinição custa-lhe, às suas costas, a acusação de plagiador de textos alheios.

Vencido o assunto do adultério, todos parecem bem mais preocupados com a exigüidade do ambiente cultural da cidade e as poucas possibilidades de obterem reconhecimento literário e passam a centralizar o debate na crítica aos escritores locais que desfrutaram de sucesso editorial, mas se constituem em intelectuais medíocres no entender do grupo. Na seqüência, começam a trocar farpas entre si, não poupando críticas ferinas a cada um que se afasta da mesa: Procópio, autor de *Litanias ao Luar*, é acusado de plagiar os escritores portugueses, Eugênio de Castro, Antônio Nobre e Ramalho Ortigão, enquanto Lodônio, o jornalista romântico, é ridicularizado por incensar Casimiro de Abreu, considerado anacrônico na época. No que todos concordam, entretanto, é na crítica ao abismo existente entre Porto Alegre e o resto do mundo, desabafando seu inconformismo ante as condições culturais reais da cidade em contraste com uma perspectiva artística idealizada que se encontra fora do horizonte de expectativa possível de ser alcançado pelo grupo.

Em meio a essa litania, acolhem um novo personagem, Dr. Capitolino, recém-chegado do Rio de Janeiro, apresentado pela narradora como um misógino que odeia as mulheres, e que classifica Stella como uma mulher infame por sua atitude desleal para com o marido. Senta-se à mesa reclamando do meio local asfixiante para a intelectualidade, e logo vende sua idéia de arregimentar os escritores locais em uma agremiação literária. Seu argumento é no sentido de fortalecer a classe para que, em conjunto, logrem desfrutar de maior prestígio junto à comunidade. Diz ele que se estudantes, caixeiros, músicos, e até operários, agrupam-se em agremiações, os intelectuais precisam proclamar o valor de sua intelectualidade. Ante a

¹¹⁵ *Op. cit.*, p. 251.

possibilidade de fazerem parte de uma academia literária, as diferenças entre eles desvanecem-se e o jogo dos elogios mútuos toma o lugar das desavenças.

Esta fala do romance corresponde aos preparativos da reativação da Academia Rio-Grandense de Letras, fundada em 1901, mas desativada na época, quer pelas mortes dos acadêmicos fundadores quer por desistências. Acabou finalmente sendo reinstalada em junho de 1910¹¹⁶. A autora mostra, com isso, estar afinada com as notícias que movimentavam o Café América mesmo sendo este defeso a ela. A precária união dos futuros acadêmicos no Café América não impede o surgimento da querela da hora entre os literatos de escol e os cronistas da imprensa, o que leva o único jornalista presente, Lodônio, a acusar os escritores de aviltarem e prostituírem a literatura através da criação de confrarias de elogios mútuos e ataques aos rivais, esquecendo, no afã de atacar as nulidades literárias dos confrades, de que todos, e ele se inclui neste todo, não passam *de tristes desconhecidos, poetas e prosadores deslambidos*, terminando por duvidar da possibilidade de união da classe e concluir que seria mais fácil arregimentar vinte mil pedreiros numa agremiação do que meia dúzia de literatos.

A questão da rivalidade entre o jornalismo literário e o bel-letrismo, sugerida pelo olhar da narradora, traz à baila a utilização de reportagens sensacionalistas como motes de enredos de romances destinados a captar a atenção do público leitor. Um exemplo deste tipo de apropriação é o romance *Estrychnina*, mencionado no capítulo dois, publicado poucos anos antes de *O Perdão*, baseado em uma matéria jornalística local de grande impacto social, que se constituiu em grande sucesso de crítica e de público. Repetindo estes eventos, poucos meses após a notícia de um fato escandaloso movimentar a opinião pública, e provocar grande alarde da imprensa nacional e local, a Tragédia da Piedade, *O Perdão* começava a ser veiculado semanalmente no jornal *Escrínio*.

A assim chamada Tragédia da Piedade foi o episódio em que o escritor Euclides da Cunha, ao descobrir o adultério de sua mulher Anna com Dilermando de Assis, duela com o jovem cadete, sendo, por este, alvejado mortalmente. A notícia, dando conta da tragédia ocorrida no dia 15 de agosto de 1909, é noticiada pelo jornal *O Independente* exatamente no dia em que o *Escrínio*¹¹⁷, tem seu próximo relançamento anunciado. Bem mais do que uma simples notícia, é uma acusação direta que atribui a culpa dos fatos à sensualidade e depravação de Anna que, na concepção do editor, seria a verdadeira criminosa do duplo

¹¹⁶ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Academia_Rio-Grandense_de_Letras>. Acesso em: 20 jan. 2010.

¹¹⁷ Jornal *O Independente* de 12 de setembro de 1909, p. 3. *O Escrínio* – “Reaparecerá na quinta-feira [16.09] como revista semanal e ilustrada, de caráter moderno e artístico. Numerosas secções de interesse vasto”.

crime: moral e fático¹¹⁸. Matéria midiática impensável nos dias de hoje, passível de ensejar uma ação por danos morais contra a empresa jornalística, denota a frágil e estranha posição da mulher na sociedade da época, demonizada de um lado e incapacitada de outro.

A edição de número nove do *Escrínio*¹¹⁹ nos informa do grande sucesso de público representado pelos capítulos de *O Perdão* encartados no periódico. Cotejando os eventos do episódio que culminaram com o duelo da casa do bairro carioca da Piedade com a narrativa de *O Perdão*, podemos relacionar algumas semelhanças: os dois contextos envolvem famílias ilustres, apóiam-se na trajetória de belas protagonistas desejadas por todos, os maridos traídos se ausentam em razão do trabalho enquanto os amantes são garbosos rapazes disponíveis em estreita convivência no mesmo ambiente, além do que, ambas as histórias afrontam a moral pública e acabam em tragédia.

O imaginário referente ao ambiente “licencioso” do Rio de Janeiro em contraposição ao conservadorismo vigente no Rio Grande do Sul também pode estar contido neste paralelismo, já que Anna e Dilermando de Assis eram oriundos de famílias rio-grandenses, tendo migrado para o Rio de Janeiro em ocasiões diferentes, o que deve ter agregado grande interesse popular na tragédia. O que a autora não poderia saber, na época, é que longe de ter sido um fim, a tragédia da Piedade representou um começo para Anna de Assis. Ela não só casou com Dilermando de Assis, após a saída deste da prisão, como teve mais quatro filhos com ele, arrostando toda a sociedade brasileira que a apontava como responsável pela morte do incensado autor dos *Sertões*¹²⁰. A protagonista da vida real resistiu às normas vigentes, sem destituir-se como mulher, indo atrás de seu destino com muito mais denodo do que as heroínas de ficção de seu tempo, inclusive a protagonista de *O Perdão*.

¹¹⁸ Jornal O Independente de 12 de setembro de 1909, p. 6. “O cliché acima representa a figura do jovem Dilermando de Assis, o autor da tragédia da Piedade, no Rio de Janeiro, na qual resultou a morte do escritor nacional Euclides da Cunha. Um escândalo nunca visto! Uma tia que recebe os irmãos Assis meninos (Dilermando e Dinorah), em sua casa, ajuda a criá-los e, ella própria, na sua sensualidade, arrasta-os à dois crimes: a traição a seu tio e protetor e ao assassinato. A pena recua diante de um julgamento, hesita em definir onde está o verdadeiro criminoso, parecendo, antes, que a sociedade deve absolver os jovens para condemnar, tão-somente, à sensual mulher que, dando pasto à depravação, arrastou à desgraça tantas pessoas. Dilermando de Assis, aquele que feriu de morte à Euclides da Cunha, acha-se preso e responderá a jury pelo seu crime. E a maior culpada – em que tribunal responderá?”

¹¹⁹ Notícia veiculada no *ESCRÍNIO* – revista semanal ilustrada veiculada aos sábados, ed. número 9, de 13 de novembro de 1909, p. 113: “Tem agrado extraordinariamente aos inteligentes leitores do *Escrínio*, o romance *Perdão* da lavra da nossa directora, que, em suplemento, estamos publicando. Grande número de pessoas não ultimamente tomado assignaturas da revista, a contar de seu apparecimento só para terem o romance completo. De vários pontos do estado têm-nos vindo pedidos de assignaturas pelo mesmo motivo. Muitas pessoas fã-nos dirigido cartões, perguntando se podemos vender os supplementos do romance já publicados. Tudo nos leva a crer que a despesa feita com a publicação de romance inédito da nossa directora, dado como brinde aos nossos leitores, será compensada em estímulos para que neste difícil ramo literário ella prosiga encorajadamente”.

¹²⁰ RIBEIRO DE ASSIS, Judith, em depoimento a ANDRADE, Jéferson. *Anna de Assis – História de um trágico amor*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1987, p. 191.

Em meio a tantas confluências, não é impossível descartar a possibilidade de que os fatos da Tragédia da Piedade tenham servido de inspiração e mote ao *Perdão*. Sem dúvida, o linchamento moral que Anna de Assis sofreu por ter traído um escritor do calibre de Euclides da Cunha, nacionalmente respeitado, não deve ter passado despercebido à autora de *O Perdão*. Anna de Assis foi poupada do constrangimento material de levar ao peito a letra A de adúltera, penalidade imposta a Hester, heroína de Nathaniel Hawthorne no romance *The Scarlet Letter*, mas amargou igual banimento da sociedade para o resto de seus dias.

A maré geral de indignação convidava a que alguém abordasse a história por um viés antagônico ao do senso comum vigente, ou que adivinhasse, apesar da voz masculina dominante, um silêncio feminino a ocultar o insustentável *naufrágio matrimonial*¹²¹. O apelo do tema de mulheres transgressoras também representava uma promessa de sucesso editorial para o (a) autor (a) ousado (a) que se dispusesse a enfrentar o desafio. Enfim, hipóteses muitas e certeza nenhuma.

Voltando aos capítulos finais de *O Perdão*, a destituição da identidade feminina, que se dá pela contenção social nos capítulos iniciais do romance, passa a um patamar discursivo, marcado pela voz masculina. Dentro deste patamar, a particularização de vozes provenientes da intelectualidade, consideradas como a vanguarda do pensamento da época, dá conta de que a condição feminina objetual e essencializada continua persistindo nas correntes literárias da moda, fato que desvela a continuidade da prerrogativa absoluta da autoria masculina na escritura e o afastamento da mulher deste campo de saber.

Fazendo-se ouvir através da utilização da palavra masculina, ou através da voz bivocal, a narradora revela sua resistência ao discurso socialmente imposto. O seu lócus de enunciação desvela as vicissitudes de uma mulher da elite de uma pequena cidade, situada na periferia de um país geograficamente periférico, que, afinal, não consegue se libertar das opressivas regras sociais que estão introjetadas em si inconscientemente. Dentro do discurso dos literatos, que se queixam da exigüidade cultural do ambiente em que vivem, Andradina de Oliveira estabelece um paralelo entre a opressão identitária da protagonista, impedida de transcender valores morais estreitos, e o acanhado clima cultural de que os primeiros se queixam, refletindo sua identidade pessoal, que sofre restrições, para o ambiente cultural igualmente periférico e estreito, onde artistas e intelectuais se debatem, sem êxito, na tentativa de produzir conhecimento e serem respeitados.

¹²¹ OLIVEIRA, Andradina. **Divórcio?** Porto Alegre: Ediplat; Florianópolis: Editora Mulheres, 2007, p. 62.

Este paralelismo anuncia uma correspondência entre as armadilhas sociais e culturais que aprisionam, de um lado, as mulheres, impedidas de exercer uma individualidade autônoma, e de outro os intelectuais, abafados pela exigüidade do ambiente cultural ainda despreparado para ouvir os ecos da modernidade. E mais evidente se torna o fato de que, embora ambos representem margens culturais, um abismo os separa nas práticas sociais, pois a consolidação da conquista do papel de sujeito de sua própria história ainda iria custar algumas décadas de lutas à mulher, a partir de seu despertar para os movimentos de emancipação feminina que marcaram o início do século XX.

Na última cena do romance, enquanto os boêmios literatos desaparecem na madrugada, os garis *varrem para a sarjeta a lama da cidade* enquanto a protagonista enfrenta seu destino inescapável envolta numa metáfora romântica: assoma ao convés do barco que a leva para o Rio de Janeiro, e, enfim serena, contempla o céu e o mar, perguntando-se se *toda aquela água não lavaria a mácula de seu corpo?!... Lá encontraria seu Perdão...*¹²²

¹²² OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 261.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dêem-lhe mais uns cem anos, concluí, lendo o último capítulo – os narizes e os ombros descobertos das pessoas apareciam sob um céu estrelado, pois alguém havia puxado a cortina da sala de estar – dêem-lhe um quarto próprio e quinhentas libras por ano, deixem-na falar livremente e ponham de lado metade do que ela agora afirma, e um dia desses ela escreverá um livro melhor. Será um poeta - disse eu, colocando *A Aventura da Vida*, de Mary Carmichael, no final da prateleira – dentro de mais uns cem anos. (WOOLF, 1985)

A epígrafe acima provém do ensaio literário de Virgínia Woolf, *Um teto todo seu*¹²³, publicado em 1928 e originado das anotações da escritora para duas conferências proferidas em faculdades para moças em Newnham e Girton, Inglaterra, sobre o tema mulheres e ficção. A abertura do ensaio inclui um episódio emblemático quanto à sujeição intelectual da mulher e seu alijamento do campo do saber literário, protagonizado pela própria autora. Conta ela que, sentada à beira do rio Cambridge em busca de inspiração para as palestras que teria que proferir, subitamente lhe ocorre uma idéia que precisaria ser conferida na biblioteca da universidade. O impulso mental a faz correr pelo gramado da universidade rumo aos livros. Entretanto, no meio do caminho, é barrada por um funcionário que explica, constrangido, que o recinto é reservado aos lentes da Universidade e que damas não são admitidas sem uma autorização prévia.

A freada sofrida pelo corpo físico em movimento atua em sincronicidade com o bloqueio no plano das idéias. A partir da metáfora que ilustra a interdição do saber à mulher, Woolf interroga-se sobre as conseqüências deste impedimento sistemático que provocou toda a sorte de obstáculos no desenvolvimento intelectual das primeiras escritoras e passa a tecer considerações a respeito das conseqüências do exílio intelectual da mulher: afinal, pergunta-se ela, seria pior ser trancada do lado de fora ou do lado de dentro? E de qual lugar fariam as escritoras? Ou ainda, por que um sexo teria a seu favor segurança financeira e social enquanto ao outro ficavam reservadas a pobreza - leia-se, aqui, dependência financeira- e a insegurança, e mais do que tudo, pergunta-se quais os efeitos que a falta de referenciais de escrita feminina poderia causar em mulheres que se dispusessem a empreender um esforço na direção de uma escritura própria desvinculada de padrões masculinos. Sua conclusão é a de que este esforço não frutificaria sem a aquisição de algumas características que não faziam parte do ideário

¹²³ WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

feminino corrente na época: independência financeira, autonomia ideológica, coragem, alguma tradição literária e tempo para dar sustentação ao fazer literário.

Para melhor esclarecer seu argumento sobre as características necessárias a uma escritora de sua época que pudesse servir de base literária, ou paradigma das escritoras do futuro, Woolf constrói uma obra ficcional escrita por uma escritora imaginária, Mary Carmichael, sub-rogada da própria Woolf, e recém-liberta de pressões morais e dos grilhões da forma. Este tipo de escritora estava em seu nascedouro e, ainda que tivesse a ousadia de romper com os padrões estéticos e morais que aprisionavam sua escritura, teria um longo percurso a percorrer no seu ofício, pois a liberdade requerida para tal façanha ainda estava distante da própria Woolf e suas contemporâneas. Mantida que fora por tanto tempo “fora do gramado da Faculdade”, muitas tentativas seriam necessárias para aperfeiçoar sua escrita e proporcionar o merecido reconhecimento. Cem anos, estima Woolf.

Cem anos exatos são decorridos desde a publicação de *O Perdão*, e se a autora fictícia de Virginia Woolf, em 1928 não estava pronta para ser apreciada pela sociedade européia preconceituosa da época, muito menos Andradina de Oliveira, numa cidade periférica do sul do Brasil, em 1910, poderia almejar destino diferente. Talvez, antes de ser valorizada ou não, 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 o fato, também, 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 onde as dores dos conflitos emocionais enfrentados pelas mulheres, raramente protagonistas, pudessem ser ouvidas.

A posição de sujeito desta mulher urbana para a literatura trazia imbricado um exotismo tão grande quanto aquele que os tipos característicos do romance regionalista aportavam para a literatura brasileira. Além disto, a narração teve a sensibilidade de retratar a transição do modelo feminino colonial para o modelo feminino urbano que trazia em seu bojo as identidades femininas que iriam se formar a partir de então. O único diferencial que a separou dos escritores homens que construíram um painel de identidade regionais formadoras de uma identidade nacional foi a questão da visibilidade que ainda não estava disponível a uma mulher e sua obra.

A par da abordagem pouco usual de dilemas emocionais femininos em *O Perdão*, a narradora inova, tanto ao justapor uma visada psicológica ao papel objetificado da mulher perante a comunidade a que pertence, mostrando as dificuldades e obstáculos pertinentes à constituição de uma individualidade própria, quanto ao utilizar a moldura do urbano em

ascensão como eco das transformações internas da protagonista. Para compor este paralelismo, vale-se do olhar do outro, tanto do cidadão comum quanto dos intelectuais, que objetificam e essencializam o papel da mulher, deixando claro o lugar de onde ela fala. Este lugar é o do sujeito subalterno que sabe que terá poucas chances de ser ouvido, mas mesmo assim cria sua arte na esperança de que algum dia o seja.

Ao retratar um grupo de literatos e suas angústias artísticas, a autora se alinha com esses conflitos, dos quais também partilha enquanto escritora, mas deixa entrever, de um lado, a discriminação que sofre enquanto mulher *a letras dada*, e, de outro, o papel ideológico objetificado e fixo desempenhado pela mulher nas tendências literárias vigentes, imperiosas e reguladoras do fazer literário. Assim, se o padrão naturalista prescreve um final trágico para o deslocamento do comportamento de mãe e esposa na mulher, outro não deve ser seu destino. E ela não subverte este padrão. Entretanto, faz uma intervenção significativa ao focalizar os literatos e apontar as tendências literárias que os rotulam e escravizam. Os escritores da província não percebem que estão a copiar movimentos literários europeus endossados pelo centro do país e tampouco se dão conta que introjetam valores que abafam seus potenciais criativos. O olhar que lançam sobre a mulher moralmente infratora dá conta da estreiteza moral em que se encontram e se constitui numa metáfora do julgamento que fazem da mulher escritora que almeja ao lugar de sujeito de uma enunciação. O subtexto do desprezo com que a protagonista é tratada pode ser visto como a tradução da indiferença que a autora recebe de seus pares de escritura. E a punição que ambas sofrem é idêntica: exílio e esquecimento.

Os intentos que permeiam todo romance parecem se constituir no desejo de transcender o papel essencializado para uma mulher e no anseio de extrair as várias possibilidades de individualidade nela contidas. A autora mostra que, a par do papel de esposa e mãe existem outros papéis a serem desempenhados sem desdouro daqueles, o que na época se constituía numa transgressão sem perdão. E o final da obra, em que a paralisia causada pela objetificação social não consegue ser vencida, apenas corrobora as circunstâncias sociais que ainda não permitiam que isto fosse possível, ou, ao menos, a autora não visualizava outra opção.

A compreensão das condições de vida da mulher do início do século XX e do conflito, com sabor de nó Górdio, que *O Perdão* traz à tona, pode ser difícil diante da vantagem proporcionada pela posição ocupada pela mulher contemporânea. Entretanto, sem este tipo de registro não conseguiríamos atribuir um justo valor às lutas que tiveram que ser travadas para que as mulheres pudessem ser protagonistas de seus destinos. Apesar de *O Perdão* ter sofrido prolongado silenciamento em razão das circunstâncias culturais que afastaram a autora e sua

obra do panorama literário da época, é um romance que, por suas características estéticas e histórico-culturais, merece ser reintegrado na história literária do Estado do Rio Grande do Sul.

Ítalo Calvino em sua obra, *Seis Propostas para um novo milênio*¹²⁴, diz entender a literatura como uma busca de conhecimento que auxilia a experiência humana no terreno existencial e que, para melhor atingir sua plenitude, ela precisa estar aliada à antropologia, à etnologia e à mitologia. À guisa de síntese dos campos de saber aliados à literatura, vale-se de uma metáfora proporcionada pela atitude do xamã que transporta-se em vôo virtual a outros mundos para modificar a realidade das doenças e infortúnios de sua tribo através do contato com forças capazes de alterar o curso normal das restrições humanas. Calvino remete este vôo para séculos e civilizações mais próximas de nós, mencionando as bruxas que voavam em vassouras na condição de alter ego das mulheres que suportavam o fardo mais pesado de uma vida de limitações. Ele vê uma constante antropológica entre a levitação desejada e a privação sofrida, na medida em que o peso de estar no mundo é resolvido pelo vôo a outros mundos, dispositivo esse que a literatura perpetua.

Esta concepção se encaixa perfeitamente a Andradina de Oliveira que alçou vôo 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 do seu desejo de transcendência.

¹²⁴ CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para um nono Milênio**. Traduzido por Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 40. Tradução de: *Lezione Americane: Sei propone peril prossimo millennio*.

REFERÊNCIAS

A **MENSAGEIRA**. Revista histórica dedicada à mulher brasileira, directora Prescilliana Duarte de Almeida. Edição fac-similar com comentários de Zuleika Alembert, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Secretaria da Cultura, 1987.

ASSIS, Judith Ribeiro. **Anna de Assis: história de um trágico amor**. Rio de Janeiro: Codecri, 1987.

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

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

BAKTHIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética**. São Paulo: Unesp, 1998.

BARTHES, Roland. **Incidentes**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

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.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. **Nono Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Schwarcz, 2007.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Variations du mythe de la Teiniaguá dans la littérature du sud du Brésil*. In: BEHAR, Lisa Block de. **Entre mitos & conocimiento**. Montevideo: AILC/ICLA, 2003.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANDT, Alain. **Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Traduzido por Vera da Costa e Silva [*et. al.*]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CHIAPPINI, Lúcia. **No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DALLERY, Arleen. A Política da Escrita do Corpo: *Écriture Féminine*. In: JAGGAR, Alison (org.); BORDO, Susan. **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1988.

DIMEN, Muriel. **Poder, Sexualidade e Intimidade**. In: JAGGAR, Alison (org.); BORDO, Susan. **Gêneri, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1988.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Prolegômenos e teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

FELIX, Regina R. **Sedução e Heroísmo**: imaginação de mulher/Entre a república das letras e a *Belle Époque* (1884-1911). Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as Cidades a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HALL, Stuart. **Da Diáspora** – Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

HENNESSY, Rosemary. CLASS. In: EAGLETON, Mary. **A Concise Companion to FEMINIST THEORY**. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

JAGGAR, Alison. Amor e Conhecimento: A Emoção na Epistemologia Feminista. In: JAGGAR, Alison (org.); BORDO, Susan. **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1988.

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: Cornell University 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.

LOPES NETO, João Simões. **Lendas do Sul**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2002.

MACHADO NETO, Antônio Luis. **Estrutura Social da República das Letras**: sociologia da vida intelectual brasileira. São Paulo: Editora da USP, 1973.

MASINA, Léa. A Gauchesca Brasileira: Revisão Crítica do Regionalismo. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras Culturais**. Porto Alegre: Atelier Editorial, 2002.

MIGNOLO, Walter. **Histórias Locais/Projetos Globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

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.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra – O corpo, a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa, 1994.

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**. Oxfors: University Press, 2004.

SUHAMY, Jeanne. **Guia da Ópera**. Porto Alegre: L&PM, 1995.

Nota da internet: **E-Dicionário de Termos Literários**, Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www2.fsch.unl.pt/edtl/verbetes/C/coro.htm>>. Acesso em: 16 set. 2009.

TOTTA, Mário; AZURENHA, Paulino; LOBO, Souza. **Estrychnina**, Porto Alegre: Artes e Ofícios. 1997.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

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

OUTRAS FONTES CONSULTADAS

Acervo Fototeca Sioma Breitman. Museu Joaquim José Felizardo, Porto Alegre, RS.

Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho, **O Independente**, Porto Alegre, 12.09.1909 e 13.11.1909.

Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, **O Independente**, Porto Alegre, 23.07.1908.

Museu de Comunicação Social Hypólito José da Costa, Acervo de Imagens, Foto Lunara, **Deixe Disso Nho João**, Porto Alegre.

Porto de Porto Alegre. Disponível em:

<<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=525466>>. Acesso em: 20 jan. 2010.

ANEXO

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)