



**A dedirrósea aurora: feminismo e totalidade histórica  
em *Vai raiar o sol*, de Júlia Lopes de Almeida**

***The Dawn of Pink Fingers: Feminism and Historical Totality  
in *Vai raiar o sol*, by Júlia Lopes de Almeida***

Ivan Delmanto

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, Santa Catarina /  
Brasil

ivandelmanto@yahoo.com.br

**Resumo:** A análise de um texto de Júlia Lopes de Almeida, que permaneceu inédito e desconhecido por muito tempo, procura tornar visível o papel desempenhado pelas mulheres na história da dramaturgia brasileira, buscando contribuir não só para recuperar uma parte das inúmeras vozes emudecidas pela historiografia oficial, mas também para mostrar que, a despeito de a organização social da produção teatral ter excluído sistematicamente através dos séculos a participação das mulheres, há contribuições decisivas de dramaturgas brasileiras na história de nossa formação negativa. Mais do que isso, procuraremos demonstrar que *Vai raiar o sol* expressa, por meio do deslocamento de diversos procedimentos que marcam o modelo hegemônico do drama burguês, aspectos históricos importantes da situação das mulheres trabalhadoras durante o longo século XX brasileiro.

**Palavras-chave:** Dramaturgia; teatro brasileiro; teoria crítica.

**Abstract:** The analysis of a text written by Júlia Lopes de Almeida, which remained unpublished and unknown for a long time, seeks to represent the role played by women in Brazilian dramaturgy history, contributing not only to recover a part of the countless voices muted by official historiography, but also to show that there are decisive contributions by Brazilian playwrights in the history of our negative formation. Such contributions occurred despite the fact that the social organization of theatrical production has systematically excluded the participation of women over the centuries.

Furthermore, we will try to demonstrate that *Vai raiar o sol* expresses, through the displacement of several procedures that mark the hegemonic model of bourgeois drama, important historical aspects of the situation of working women during the long Brazilian twentieth century.

**Keywords:** Dramaturgy; Brazilian theater; critical theory.

*Chama a dedirrósea Aurora do Oceano,  
E na alvorada o sábio herói desperto  
Se endereça à mulher: “Sobejas penas  
Tivemos: tu, chorando a minha ausência”.*  
(HOMERO, 1992, p. 252).

## 1 Prólogo

A moldura fundamental e o horizonte histórico deste artigo dizem respeito ao conceito de formação do teatro brasileiro e de sua crítica e problematização. Roberto Schwarz (1999) retoma a comparação entre o livro de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, e os ensaios de formação produzidos no campo das ciências sociais e da economia, salientando que Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, Caio Prado Jr., em *Formação do Brasil Contemporâneo*, e Celso Furtado, em *Formação econômica do Brasil*, supunham a possibilidade de uma conclusão satisfatória para o percurso socioeconômico do país num então futuro próximo, enquanto Candido lidou com o sistema literário já formado “mais ou menos à volta de 1870, antes da abolição da escravidão” (SCHWARZ, 1999, p. 46). Ou seja, o “grau considerável de organização mental” atingido pela elite letrada, capaz de produzir obras de alto nível, não implicou nem dependeu de elevação equivalente do “grau de civilidade” no corpo social. Teriam sido processos de ritmos distintos. Nessa medida, o estudo de Candido ficaria como esclarecedora “descrição do progresso à brasileira, com acumulação muito considerável no plano da elite, e sem maior transformação das iniquidades coloniais” (SCHWARZ, 1999, p. 47). É como se ele nos dissesse que de fato ocorreu um processo formativo no Brasil e que houve esferas – no caso, a literária – que “se completaram de modo muitas vezes até admiráveis, sem que por isso o conjunto esteja em vias de se integrar” (SCHWARZ, 1999, p. 50).

Diante de um quadro atual no qual tudo indicaria ser impossível que “nossa sociedade venha a se reproduzir de maneira consistente”,

Roberto Schwarz pergunta: “como fica a própria ideia de formação?” (1999, p. 57). Na conclusão do artigo, o ensaísta sumariza perspectivas possíveis para o encaminhamento desse debate. A hipótese que nos interessa é especialmente sugestiva para a revisão dos juízos a respeito da formação do teatro brasileiro. Diz respeito a que essa ideia/ideal estaria reduzida a miragem, aspiração sem respaldo no atual “concerto global”. O andamento da história teria inviabilizado o projeto passado; visto hoje, o contraste entre anseios e resultados atestaria a ilusão da ambição formadora: “A nação não vai se formar, as suas partes vão se desligar umas das outras, o setor ‘avançado’ da sociedade brasileira já se integrou à dinâmica mais moderna da ordem internacional e deixará cair o resto” (SCHWARZ, 1999, p. 47). Essa possibilidade para o rumo das coisas, no extremo, conduziria ao abandono de qualquer empenho formativo tradicional. Salvo engano, consideramos que esta formação – que seria situada, parafraseando *Candido* (1975), quando os brasileiros tomassem consciência da sua existência espiritual e social através do teatro, combinando de modo vário os valores universais com a realidade local –, não se completa no âmbito teatral nacional.

Peter Szondi situa a formação do teatro europeu em um processo histórico de longo curso, que se inicia com as diversas manifestações do trágico (teatro grego, teatro elisabetano, teatro clássico francês, teatro romântico) para se consolidar no trajeto revolucionário que parte do drama burguês, vive um impasse com as contraditórias propostas do drama moderno, até completar-se na ascensão do novo paradigma do teatro épico, que seria responsável por “solucionar a crise do drama” (SZONDI, 2001, p. 34). No Brasil, mesmo após a realização das primeiras obras dramáticas do teatro épico – o que se deu, entre nós, principalmente pelo CPC (Centro Popular de Cultura), pelo Teatro de Arena e pelo Teatro Oficina –, o teatro nacional só se forma *negativamente*, em um percurso de crise constante, não-linear e interrompido, totalmente distinto do europeu, sem que as ideias de tradição local e de “sistema teatral” tenham se realizado por aqui.

Importante mencionar que partiremos, neste artigo, das definições de “drama burguês” e de “drama moderno” tal como formuladas por Peter Szondi. O que autores tradicionais da crítica teatral brasileira, como Decio de Almeida Prado e Sabato Magaldi, descrevem como dramas e comédias realistas correspondem aos conceitos de drama burguês e de drama moderno, empregados por Szondi (2001) para nomear os fenômenos de

ascensão e de crise do gênero teatral dramático na Europa, em que os dramaturgos fizeram-se porta-vozes da burguesia e escreveram peças com o intuito de defender os valores do racionalismo e da Ilustração, bem como os modos de vida da burguesia. No plano da forma, as peças do período áureo do drama burguês baseiam-se no primado absoluto do diálogo intersubjetivo e nas unidades de ação, de espaço e de tempo como estruturas fundamentais da narrativa. A partir de 1848, com a emergência de um período de crise do capitalismo e de revoltas por toda a Europa, as promessas do drama burguês, bem como suas prescrições dramáticas, entram em crise. As novas propostas dramáticas modernas buscam superar essa crise, dando forma a novos conteúdos históricos por meio de textos que rompem com o primado absoluto das três unidades de progressão narrativa e também com o procedimento do diálogo tradicional, em peças com a presença de monólogos narrativos e líricos e de inatividade dos personagens.

A terminologia de Szondi nos parece mais adequada por denominar um gênero teatral e não um estilo: assim, seria possível produzir dramas burgueses ou dramas modernos de maneira realista ou não, trágica ou cômica. José de Alencar, dramaturgo, escritor e um dos primeiros teóricos teatrais do drama brasileiro, intuiu essa variedade do gênero dramático – tanto que cita como modelo autores tão distintos quanto Molière e Alexandre Dumas Filho:

A escola dramática mais perfeita que hoje existe é a de Molière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho. [...] Molière tinha feito a comédia quanto à pintura dos costumes e à moralidade da crítica; ele apresentava no teatro quadros históricos nos quais se viam perfeitamente desenhados os caracteres de uma época. (ALENCAR, 1960, p. 923).

A análise, neste artigo, de um “drama moderno” escrito por Júlia Lopes de Almeida, que permaneceu inédito e desconhecido até recentemente, procura tornar visível o papel desempenhado pelas mulheres na história da dramaturgia brasileira, buscando contribuir não só para recuperar uma parte das inúmeras vezes emudecidas pela historiografia oficial, mas também para mostrar que, a despeito de a organização social da produção teatral e do Cânone ter excluído sistematicamente a participação das mulheres, há contribuições decisivas de dramaturgas brasileiras na história de nossa formação negativa. Mais do que isso,

procuraremos demonstrar que *Vai raiar o sol* expressa, por meio do deslocamento de diversos procedimentos que marcam o modelo europeu do drama moderno, aspectos históricos importantes da odisseia das mulheres trabalhadoras durante a longa jornada do século XX brasileiro.

## **2 Canto I: a aurora de Júlia Lopes de Almeida**

Em sua fundamental pesquisa que rastreou, junto aos herdeiros da escritora, manuscritos de textos dramáticos inéditos de Júlia Lopes de Almeida, Michele Asmar Fanini aponta que, não obstante ser “a autora mais publicada na primeira República, para não mencionar seu duradouro elo com a imprensa, desempenhando a função de assídua colaboradora” (FANINI, 2016, p. 20), um número incalculável de materiais literários e teatrais de autoria de Júlia L. A., a exemplo do que ocorreu à produção literária feminina do período, se perdeu, eclipsado pela fabricação do cânone literário de hegemonia masculina ao longo dos séculos XIX e XX no Brasil

Para as mulheres, trilhar os caminhos da profissionalização literária significava contrariar expectativas sociais naturalizadas em torno dos papéis que tradicionalmente lhes competiam desempenhar, estritamente relacionados ao âmbito privado (maternidade e afazeres domésticos). (FANINI, 2016, p. 19).

Desde a ascensão, a partir dos anos de 1960, do pensamento feminista da reprodução social – com a contribuição de autoras como Lise Vogel e Silvia Federici – sabemos que o trabalho doméstico é muito mais do que a limpeza da casa. Como o tapete de Penélope, que mais do que afazer manual representava também a urdidura da espera pelo retorno de Ulisses, pronto a prover novamente o lar, o trabalho doméstico é servir aos que ganham o salário, física, emocional e sexualmente, deixando-os prontos para o mercado laboral diário masculino, dia após dia. Longe de atividade improdutiva, é ainda garantir a formação das crianças para a inserção futura neste mercado, cuidando-lhes desde o dia de seu nascimento e durante seus anos escolares, assegurando que eles também atuem da maneira que se espera sob a produção capitalista. Isto significa que “por trás de cada fábrica, de cada escola, oficina ou mina se encontra oculto o trabalho de milhões de mulheres que tem consumido sua vida produzindo a força de trabalho que se emprega nesses estabelecimentos” (FEDERICI, 2013, p. 55).

Em um diálogo chamado “Cada vez que”, presente no livro de crônicas e pequenas narrativas *Eles e Elas* (1922), Júlia Lopes de Almeida antecipa temas que serão desenvolvidos, em forma dramatúrgica, na peça *Vai raiar o sol*, escrita em 1925, mas que permaneceu inédita, até ser publicada na coletânea organizada por Michele Asmar Fanini.

Sou uma boneca de carne e osso; não sou mais nada. A minha dependência é o motivo da felicidade que todos celebram ao redor de mim, como se fora favor dar um marido à sua mulher, casa, mesa e vestuário. A minha pena é pensar estas coisas e não saber dizê-las [...] Só para o filho a mulher pôde falar em termos que atinjam o futuro ou revolvam o passado; só para ele o seu pensamento tem história! Se eu tivesse um filho, *deixaria de ser a boneca de carne e osso, para ser a mulher!* Daí, quem sabe? Talvez seja a mesma coisa, e os mais velhos casais e os mais ternos ainda se olhem, apesar da comunhão dos filhos, algumas vezes como estranhos. Por mim, sinto-me, apesar do meu esforço, ainda incompreendida! (ALMEIDA, 1910, p. 25, grifos nossos).

A denúncia da opressão feminina, desde o final do século XIX, invadia o espaço privado dos lares burgueses do drama, e essa matéria, de caráter histórico e, portanto, épico, forjou a miríade de conteúdos de dimensão pública que viriam a corroer lentamente a forma do drama burguês europeu, estabelecendo os novos e híbridos padrões da dramaturgia moderna. A mais conhecida dessas peças é *Casa de bonecas*, de Ibsen, que foi publicada e estreou em Copenhague em 4 de dezembro de 1879. Para além do símbolo central da mulher como boneca, as semelhanças de assunto entre o pequeno diálogo narrativo de Júlia Lopes de Almeida e o drama de Ibsen são inúmeras:

SRA. LINDE – Como tu és boa pessoa, Nora...interessares-te assim por mim. Tão boa!...para quem quase não conhece os males e as dificuldades da vida.

NORA – Eu? Eu quase não conheço os...?

SRA.LINDE – Só os...trabalhos manuais e outras coisas assim... Tu és uma criança, Nora.

NORA – (*levanta a cabeça e cruza a sala*). Tu não devias dar-te esse ar de superioridade.

SRA. LINDE – Como?

NORA – És como os outros. Toda a gente pensa que eu não sirvo para nada de sério... (IBSEN, 2008, p. 226).

Nora é tratada pelo marido como uma eterna criança – desde a primeira cena é chamada de “esquilo saltitante”, “menina gulosa”, “pequena cotovia”, entre outros epítetos de aparência carinhosa e de essência repressora. A dependência financeira do herói masculino – mencionada na narrativa de Júlia – também surge na peça de Ibsen na relação da protagonista com o marido, Helmer Torvald:

HELMER – Então, então...Não baixes as asas, minha cotovia. Não fiques zangada, meu esquilinho (*mostra-lhe a carteira de dinheiro*). Nora, o que achas que eu tenho aqui?

NORA (*vira-se rapidamente*) – Dinheiro!

HELMER – Olha aqui. (*Dá-lhe umas notas.*) Eu sei bem o que se gasta numa casa, nessa época de Natal.

NORA (*contando as notas*) Dez, vinte, trinta, quarenta...obrigada, obrigada, Torvald. Isso vai dar para muitas coisas.

HELMER – Espero que sim. (IBSEN, 2008, p. 217).

No entanto, quanto à dependência financeira de Nora, a trama de Ibsen apresenta uma decisiva contradição: a esposa esconde do marido que recorreu a um empréstimo junto a um desonesto agiota para conseguir custear uma viagem ao Mediterrâneo para o tratamento de uma doença grave adquirida por Torvald devido aos excessos no trabalho. A aparente irresponsabilidade de Nora com as despesas da família significa, na verdade, que ela desvia o dinheiro fornecido por Torvald para os gastos domésticos para quitar a dívida. No plano do enredo, Ibsen já anuncia, desde que essa revelação emerge ao espectador, ainda no primeiro ato, que não estamos apenas diante de uma mulher brutalizada e infantilizada pelo patriarcado do século XIX europeu, mas que Nora é capaz de iniciativa e de escapar ao controle absoluto do marido. No entanto, a mudança mais importante surge no plano da forma: em vez de uma progressão linear da ação, exposta no presente absoluto de uma unidade sucessiva de conflitos – norma do drama burguês – a peça de Ibsen é um mecanismo dramático movido exclusivamente pelo passado. O que determina o desenvolvimento dos embates entre os personagens não é a resolução de colisões presentes, mas uma ação que já transcorreu – fora de cena e antes da peça começar (o empréstimo contraído em segredo por Nora) – o que fez com que Peter Szondi comparasse a peça ao Édipo Rei, de Sófocles, batizando-a de “drama analítico” e apontando uma importante diferença:

A ação de “Édipo Rei”, embora preceda de fato a tragédia, está contida em seu presente. [...] A diferença entre a estrutura dramática de Ibsen e a de Sófocles leva ao verdadeiro problema formal que manifesta a crise histórica do próprio drama. Não carece de nenhuma prova o fato de que a técnica analítica não é em Ibsen um fenômeno isolado, mas antes o modo de construção de suas peças modernas. [...] Quando [os personagens] falam do passado, não são os acontecimentos particulares nem sua motivação que vêm em primeiro plano, mas o próprio tempo matizado por eles: “Mas eu hei de tirar satisfação...satisfação pela ruína de toda a minha vida!” – diz a senhora Borkman. (SZONDI, 2001, p. 40-41).

Ao contrário da peça de Sófocles, em que a técnica analítica é mobilizada para possibilitar a inserção da exposição no movimento dramático, retirando-lhe seu efeito epicizante (a exposição dos fatos anteriores torna-se supérflua, já que todos os espectadores gregos conheciam o mito de Édipo e a análise é a própria ação, uma investigação do passado oculto), nos dramas modernos de Ibsen as ações são obscurecidas pelo tempo passado. A rigor, em *Casa de bonecas*, nada acontece de novo, apenas estamos diante da emergência do passado em cena, da análise das consequências de um empréstimo adquirido meses antes da narrativa da peça, no presente dos personagens, começar. “Tirar satisfação pela ruína de uma vida” não é um tema dramático, capaz de configurar ações expostas no presente. A fala da senhora Borkman, citada acima, apresenta-nos o efeito epicizante do drama moderno, em que o conteúdo narrativo do passado convive, contraditoriamente, com a forma do diálogo e do presente intersubjetivo, instaurando o que Szondi chama de “crise do drama”:

O drama é aqui conceitualizado nos termos da sua impossibilidade atual, e esse conceito de drama é já compreendido como o momento de um questionamento sobre a possibilidade do drama moderno. [...] Como a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama, o seu exame não pode passar sem um conceito contrário. É como tal que aparece o termo “épico”: ele designa um traço estrutural comum da epopeia, do conto, do romance e de outros gêneros, ou seja, a presença do que se tem denominado o “sujeito da forma épica” ou o “eu-épico”. (SZONDI, 2001, p. 27).

Em *Casa de bonecas* podemos identificar essa intervenção do eu-épico, ou dos sujeitos da forma épica, em quase todos os personagens

presentes na peça, que ainda fazem avançar a narrativa exclusivamente por meio do diálogo,<sup>1</sup> mas de diálogos em que se fala, quase que o tempo inteiro, do que já passou.

Essa “impossibilidade do drama” parece ter ficado clara para Júlia Lopes de Almeida e sua peça *Vai raiar o sol* tem como modelo o drama analítico de Ibsen. Vimos acima a relação entre a temática feminista de *Casa de bonecas*, que compara a posição das mulheres nos lares burgueses a bonecas, e a breve narrativa de Júlia, “Cada vez que”. Há, no entanto, deslocamentos importantes empreendidos pela autora brasileira no modelo original, encontrado no dramaturgo europeu, que podem expressar aspectos exclusivos do contexto histórico nacional, capazes de revelar o traçado enviesado de nossa formação social e teatral. O primeiro deslocamento diz respeito ao tema da emancipação feminina. Em *Vai raiar o sol*, a resistência e também a liberdade conquistada pela protagonista surgem movidas pela centralidade do trabalho na trama. O labor doméstico na peça é representado por outra personagem, Amália, incapaz de libertar-se das formas de dominação – mas a emancipação surge relacionada a outro tipo de trabalho feminino, o intelectual. Novamente, o pequeno diálogo “Cada vez que” antecipa esse tema na obra de Júlia:

Quando me debruço sobre o ombro de meu marido para seguir-lhe a leitura, percebo no gesto suave com que ele afasta o livro dos meus olhos, esta significação: — Tu não entendes disto... vai-te embora! Eu retomo o meu lugar, um tanto envergonhada da ousadia, e ele segue sozinho nessas altas regiões do espírito, que me são vedadas. O meu plano é outro, cá embaixo, e arrojam-me para ele com tão repetidos impulsos, que começo a magoar-me. Ah! o lar! a sacração da mulher. (ALMEIDA, 1910, p. 25).

Esta passagem, do marido que reprime a esposa ao notar seu interesse em acompanhar com ele a leitura, é uma das muitas presentes na obra da escritora que testemunham, como bem notou Michele Asmar Fanini, “as relações entre formação cultural/intelectual e gênero, em especial no concernente à apreensão (denunciativa) da leitura como atividade indesejável e, quando não, interdita às mulheres” (FANINI, 2016, p. 39). A interdição do trabalho intelectual surge, em *Vai raiar o*

---

<sup>1</sup> “Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama”, segundo Szondi (2001, p. 34)

*sol*, por meio de uma ação ainda mais violenta: “perto dos livros mas não para lê-los, eis a sina de Maria, que passa os dias a limpá-los para que Eduardo os leia”. (FANINI, 2016, p. 16). Apaixonada por Eduardo, filho do seu padrinho, o senador Torres,

o contato de Maria com os livros esteve sempre condicionado a sua atuação como auxiliar do senador e de seu filho, tanto na preparação das cópias dos seus escritos originais, quanto na organização da biblioteca e de toda sorte de papéis que acumulavam. (FANINI, 2016, p. 47).

É decisiva a cena em que Maria afirma sempre ter ouvido dizer “que os livros são os melhores amigos”. A interdição, no entanto, é gerada pelos trabalhos domésticos que, unidos ao seu ofício de datilógrafa do Senador e de Eduardo, retiram-lhe o tempo para a leitura:

SENADOR – Mas por que estás tu aí há tanto tempo encarrapitada? Devias ter mandado fazer esse serviço pelo João.

MARIA – Pelo João! Mas se foi o senhor quem me deu ordens expressas de não deixar ninguém bulir nos livros, a não ser eu!

SENADOR – Histórias!

MARIA – O Eduardo também quer que seja assim... e a mim, não me custa nada...até gosto...Ao menos, fico conhecendo os autores...já que não tenho tempo para os ler... (*acariciando um livro*) acaricio-os...[...]. Sempre ouvi dizer que os livros são os melhores amigos... (ALMEIDA, 2016, p. 168).

A peça revela o longo processo de aprendizado autodidata de Maria: “nos momentos em que se dedicava a dispor, ordenadamente, os livros na prateleira, deixava-se sucumbir por sua curiosidade, folheava, com interesse, as páginas de um exemplar ou outro, pronunciava em voz alta os nomes de seus autores”(FANINI, 2016, p. 48). Durante um diálogo com o Senador, Maria recorda-se de ter acariciado um livro de Shakespeare e cita uma frase de Hamlet, recebendo, em troca, um deboche do padrinho. Adiante, procuraremos revelar, na estrutura geral da peça, a importância desse convívio de Maria com os livros. Por ora, notemos a primeira mudança empreendida por Júlia Lopes de Almeida no modelo da *Casa de bonecas*: enquanto Nora é apresentada encarcerada e submetida ao trabalho doméstico, Maria vive um processo de formação por meio dos livros e do trabalho intelectual como datilógrafa, ainda no espaço

privado da casa burguesa, mas capaz de expor um pequeno horizonte de emancipação. Veremos.

A trama de *Vai raiar o sol* também possui como protagonista uma figura masculina autoritária. Em vez de acompanhar o foco narrativo de Torvald, como se dá em Ibsen, um advogado e gerente de banco, estamos diante da trajetória do senador Edmundo Torres, um político muito conhecido da Primeira República que vive em um casarão escuro com móveis velhos e abandonados ao lado do filho, o médico Eduardo. Apesar da riqueza e do poderio da família, ambos não se importam com os bens dos mortais comuns:

leitores contumazes e, por isso, ‘amigos do silêncio’, contam com os préstimos do criado João, da prima remediada Amália e com os cuidados da afilhada Maria, incumbida de datilografar e zelar por seus escritos (palestras, discursos políticos, prescrições médicas). (FANINI, 2016, p. 47).

Aqui estamos diante de mais uma metamorfose importante com relação ao drama moderno europeu: o espaço da família nuclear burguesa, que na peça de Ibsen é tão bem representado por Nora, Torvald e pelos filhos pequenos, é expandido em *Vai raiar o sol*; pai e filho vivem no casarão carioca com a sua parentela e estabelecem com Amália e Maria relações baseadas no favor.

Maria Sylvia de Carvalho Franco, no estudo *Homens livres na ordem escravocrata* (1983), indica as articulações da empresa escravista com o Estado Imperial, os princípios liberais, o mercado e o capital internacional. Aponta a complexidade da trama dos negócios, na qual os cafeicultores eram apenas um elo de uma cadeia que incluía escravos, agregados, tropeiros, vendeiros, sitianteiros, criadores, negociantes e armazenários. Recorrendo a fontes cartoriais, registros administrativos e relatos de viagem, Carvalho Franco flagra episódios de uma vivência cotidiana marcada em todos os seus momentos tanto pela negociação e pela competição quanto pela violência enrustida ou aberta. A autora demonstra ainda como práticas tradicionais – como a escravidão, o compadrio, a contraprestação do favor – e o arbítrio dos grandes senhores de terra engendraram o lucro e a acumulação, constituindo traços exteriores de um modo de produção de mercadorias que estendia e se reproduzia em diferentes configurações e, ao mesmo tempo, em múltiplos espaços: no Império, na Europa, nas Américas. Segundo Franco, desde o

período colonial o cerne das relações entre proprietários e seus agregados foi o favor, num sistema de contraprestações de benefícios recebidos e de serviços prestados. Nessas trocas “estava expressa a afirmação de fidelidade e de lealdade, que supõem o reconhecimento das dádivas recebidas, o sentimento de gratidão e o imperativo de retribuição equivalente (FRANCO, 1983, p. 189). Essa mesma síntese de associações morais e de relações de interesse esteve presente nos contatos entre a camada dominante e seus dependentes livres, aparecendo como um dos obstáculos à constituição de uma camada de assalariados devidamente socializados para sua integração à ordem capitalista: é o que encontramos, já no espaço urbano da Primeira República, na situação de Amália e de Maria, que dependem da proteção do Senador para sobreviver.

Isso não significa que os agregados não tivessem ligação com o setor mercantil: mantinham, porém, contatos descontínuos e que não geravam nenhum vínculo necessário de trabalho, circunstancialmente executando tarefas para o proprietário em cujas terras se instalavam. No caso de Amália e de Maria, os serviços domésticos e o cuidado com a biblioteca e com os escritos do padrinho e de seu filho representam essa existência descontínua, sem vínculo necessário de trabalho. A rigor, de maneira geral, os agregados e a parentela formavam um território familiar ampliado: seja nas fazendas ou nas casas-grandes urbanas, estavam desvinculados de tudo quanto transcorria nos estritos quadros da vida econômica. Os proprietários exploravam o trabalho escravo e a eventual privação de outras fontes de mão-de-obra em nada afetava seus interesses centrais. Assim, as vidas desses homens e mulheres não tinham muito valor para aqueles de quem dependiam, tudo lhes devendo e pouco podendo lhes oferecer.

AMÁLIA – E eu cá não faço falta. Já lá se foi o tempo em que para qualquer coisinha nesta casa era: – Amália para aqui, Amália para acolá...sempre Amália...Nada se fazia sem o meu auxílio... ou a minha opinião...Diz-me a consciência que retribuí como pude o acolhimento que me deram como parenta pobre...Hoje nem isso sou...[...] Agora...o melhor será calar-me. (ALMEIDA, 2016, p. 247)

A peça de Júlia Lopes de Almeida testemunha a persistência, já no território urbano da Primeira República, dessas relações de produção ancoradas no compadrio:

MARIA (*trepada em uma escadinha portátil, arruma os livros da biblioteca, mencionando de vez em quando um ou outro*) “História de Roma”... (*folheia o volume e põe-no no lugar*) “A Divina Comédia”...Este livro está todo anotado pelo Eduardinho! SENADOR – (*escrevendo na secretária, diz como para si*) Eduardinho...

MARIA – Que diz, padrinho?

SENADOR – Não digo nada...

MARIA – Pareceu-me... Cícero... Lembra-se? Já houve um jornal que o comparou a Cícero!

SENADOR – Tolices!

MARIA – Dizem que os seus discursos são arrebatadores e eu creio, apesar de que o padrinho falava muito pouco em casa... Deixava tudo para os outros...

SENADOR – Teria graça que eu fizesse discursos políticos em família...

MARIA – Ao menos para ensaiar...

SENADOR (*sempre a escrever*) – Talvez não fosse pior...

MARIA – Apesar de que me contou a Amália que, ao princípio, logo que o padrinho entrou para deputado, tinha tanta memória, que depois de compor, decorava os discursos que tinha de proferir na Câmara. Declamava-os então no quarto, com entusiasmo e ainda pedia à madrinha que lhe desse apartes [...]

SENADOR – Vejo que vocês se ocupam muito com minha pessoa!

MARIA (*com entusiasmo*) – Muito!

SENADOR – Talvez demais... (ALMEIDA, 2016, p. 167-168).

Novamente, na cena acima, vemos Maria arrumando os livros da biblioteca enquanto o Senador escreve. O diálogo é rarefeito porque o padrinho não se dispõe a deixar de trabalhar para interagir com Maria. Dentro da estrutura da peça, a cena tem função narrativa: justifica-se porque apresenta ao espectador o passado do Senador, dignificando-o como orador ilustre, comparado a Cícero na imprensa. Se estivéssemos diante de outros modelos dramáticos, como o teatro épico das tragédias gregas, por exemplo, o conteúdo acerca do passado do político poderia ser substituído pela intervenção de um narrador ou de um coro, resolvendo o conflito entre conteúdo narrativo e forma dramática. Mas o conflito entre matéria épica e o drama, neste momento, não prejudica o desenrolar da cena: é, na verdade, aproveitado pela dramaturgia que revela, exatamente por meio de um diálogo mal formado, em que um personagem serve de plataforma para que o outro narre informações passadas, a relação de

superioridade patriarcal que se dá entre o padrinho mantenedor, quase mudo, e sua afilhada, que fala compulsivamente, tentando agradar.

O diálogo, que deveria ser ágil e breve, cortante, característico do modelo ibseniano do drama moderno, surge nessa cena fragilizado pelo assunto narrativo. A discussão, permeada pela admiração de Maria pelo Senador, que ela considera um bastião dos valores democráticos da política local, contradiz a ausência de comunicação, gerada pela atitude de comando do padrinho. Há, na mesma cena, uma sutil exposição de relações de opressão de gênero e de poder, fincado pelo favor e pelo mandonismo. Há um desacordo entre a forma – de origem burguesa e liberal – e a matéria a que se aplica, marcada e formada pela sociedade real, de cuja lógica passa a ser representante, mais ou menos incômoda, no interior da dramaturgia de modelo dramático e moderno. O incômodo viria do desajuste entre a forma cunhada na Europa para propagar ideais da burguesia – de autonomia do indivíduo e de superação dos conflitos por meio do diálogo intersubjetivo –, sendo aqui utilizada sobre uma matéria estagnada pelas relações patriarcais e de favor. A forma do drama confeccionada por Júlia Lopes de Almeida parece expressar, neste impasse que gera diálogos narrativos e sem progressão dramática, a dificuldade de integrar as tonalidades localista e europeia, comandadas respectivamente pelas ideologias do favor e da democracia liberal. É como se a imensa família expandida pelo favor brasileiro não coubesse no exíguo espaço do diálogo dramático moderno: Maria é empurrada para fora do território intersubjetivo, emudecida em um modelo dramatúrgico que, no entanto, só subsiste por meio da interação dialogada. Precisamente nesse desajuste entre *forma* rígida, criada à feição da estreita família nuclear presente nas casas de Ibsen, e *matéria* advinda da realidade histórica brasileira, iluminam-se os percalços da formação negativa local, em que o discurso de teor liberalizante conviveu com a mão-de-obra escravista e, depois, com todo tipo de mandonismo e controles autoritários baseados na prestação de favores. Mas o sistema de opressões exposto nos subterrâneos do drama moderno de Júlia Lopes de Almeida ainda pode nos levar a andares ainda mais sombrios.

A narrativa da peça, após a apresentação do terreno familiar do favor, continua com a seguinte sequência:

a ação retrata o momento em que o senador, enlutado pela perda recente da esposa, com quem fora casado por três décadas, acaba de redescobrir a alegria de viver. O motivo de tais mudanças é Armanda, uma jovem de vinte e quatro anos, que rouba o coração e as atenções do político (FANINI, 2016, p. 47).

A seguir, veremos o quanto essa relação entre o Senador e sua jovem noiva é capaz de devastar o núcleo familiar expandido em que se baseia a trama da peça e de expor agruras do percurso histórico brasileiro.

### **3 Canto II: drama moderno feminino**

Assim como em *Casa de bonecas*, a engrenagem dramática de *Vai raiar o sol* é movida por um segredo: se na peça de Ibsen o empréstimo contraído por Nora no passado para salvar a vida do marido irá desencadear todos os conflitos posteriores, na peça da autora brasileira há um mistério que, desde o primeiro ato, condiciona o futuro de todos os personagens:

EDUARDO (*surpreendido*) – Ah... é a senhora?

ENFERMEIRA – Eu mesma. Não me esperava me ver aqui tão cedo.

EDUARDO – Naturalmente. Como soube da minha residência?

ENFERMEIRA – No hospital [...]

EDUARDO – Voltou o acesso?

ENFERMEIRA – E, desta vez, com tal ímpeto que estou com medo. [...]

EDUARDO – Continuou com o gelo?

ENFERMEIRA – Continuei, mas o delírio chegou a um ponto, que parece loucura.

(*olha à roda a ver se há alguém e depois fala baixo ao ouvido de Eduardo*)

EDUARDO (*com muito espanto*) – Ah!... Nesse caso, vamos imediatamente!

(*saem apressados*) (ALMEIDA, 2016, p. 167).

Na casa da família, o médico Eduardo recebe uma anônima enfermeira. Trocam sussurros assustados e saem ambos apressados para cuidar de algum paciente em estado emergencial. Esta cena, a sétima do primeiro ato, interrompe o fluxo narrativo da longa apresentação do senador Torres, que participa de quase todas as ações encenadas nesse início da trama. A cena ganha destaque exatamente por essa utilização habilidosa por parte da dramaturgia ao deslocar o foco narrativo: o único momento em que o olhar do espectador perde o patriarca da casa de vista parece anunciar brevemente uma tempestade. No entanto, o tema do segredo não será mais retomado na peça até sua revelação, que ocorre apenas na décima segunda cena do terceiro ato:

EDUARDO – Quando, naquela noite, a sua enfermeira me foi chamar ao hospital para acudir a uma mulher que se exauria nos transe da maternidade (*Armanda faz um gesto de terror como para, estendendo a mão, tapar a boca de Eduardo*) era natural que me tivesse escondido o seu nome, nem eu queria sabê-lo. Ah, mas o meu conhece-o a Sra. Perfeitamente, porque mais de uma vez o deixei escrito à sua mesa de cabeceira. Por que teve então a coragem de vir ao meu encontro?

ARMANDA – Eu não sabia! [...] Eu ignorava a sua existência, quem o chamou numa hora de desespero foi a minha enfermeira. Tínhamos determinado que fosse ela quem tratasse de tudo, tudo, tudo...Eu não queria saber o nome do médico para que mais tarde, quando me visse restituída à minha sociedade, se acaso ou ouvisse nomear, pudesse guardar a minha impassibilidade. Só pensava em poder livrar-me do pesadelo horrível, sem ter de corar diante de ninguém, nem de coisa nenhuma. [...]

EDUARDO – Tenho que defender meu pai.

ARMANDA – Seu pai adora-me! (ALMEIDA, 2016, p. 225).

A revelação do mistério se dá durante o primeiro encontro de Eduardo com sua futura jovem madrastra: aqui, o espectador relaciona o breve diálogo entre o médico e a enfermeira, transcrito no longínquo início do primeiro ato, à gravidez clandestina de Armanda. Em uma virada de teor melodramático, em que se explora o recurso das coincidências, ficamos sabendo que Eduardo fora chamado para cuidar da saúde da futura esposa de seu pai, enquanto esta dava à luz um “filho ilegítimo”. A utilização da coincidência melodramática não é o único deslocamento promovido por Júlia Lopes de Almeida na exposição do segredo que move o enredo quando comparamos a peça nacional com o modelo do drama moderno de Ibsen.

É possível observar na cena acima que os personagens da peça brasileira dialogam sobre o passado. Estamos, novamente, diante da epicização do drama, da irrupção de um conteúdo narrativo que rompe a forma do presente absoluto, que é a unidade temporal típica do antigo drama burguês, gerada pelo uso exclusivo do diálogo intersubjetivo. O predomínio do passado sobre o enredo do drama está presente na engrenagem movida pelo segredo da gravidez de Armanda, mas em *Vai raiar o sol*, ao contrário da dramaturgia de Ibsen, o segredo não move *toda* a narrativa. A ação predominante da peça se dá no presente: é a transformação sofrida pelo Senador, gerada por sua paixão pela

noiva, que o transforma de defensor de valores morais rígidos e de uma vida dedicada apenas ao trabalho em um flexível e galante enamorado, capaz de gastar todo o seu dinheiro com os caprichos da futura esposa. A invasão do passado na trama – a revelação do segredo – *não* tem o poder de interromper a progressão dramática e de inverter seu sinal: no final, mesmo sabendo da gravidez clandestina da noiva, o Senador decide casar-se com ela, decisão que esfacela toda sua estrutura familiar. O presente, no drama moderno brasileiro de Júlia Lopes, vence o passado.

A luta entre passado e presente expressa uma disputa pelo controle do corpo feminino. A frase de Armanda citada na cena acima, em que procura justificar o seu parto clandestino, é bastante clara a respeito da repressão social sobre a gravidez fora do casamento e denuncia a reprovação que sofrerá por parte da família do noivo: “Só pensava em poder livrar-me do pesadelo horrível, sem ter de corar diante de ninguém, nem de coisa nenhuma”. Incomodados com o casamento do patriarca com uma mulher de “reputação manchada”, o filho Eduardo, a prima Amália e a afilhada Maria abandonam todos a casa da família.

SENADOR – Pois que vão, que se vão todos, os ingratos! (*gritando*) Armanda!...Armanda!...(Armanda aparece ao fundo, radiante de beleza, depois desce até ele). Vem, querida, meu encanto e minha glória![...] Entraste por esta casa como o sol por um jazigo...voaram as cinzas e nasceram rosas ao teu influxo... Minha adorada...ensina-me a ser feliz...Somos duas crianças... tu não tens passado...e eu..e eu...começo a viver agora, minha noiva...minha noiva...minha mulher! (*Maria desliza ao fundo com uma braçada de flores para o cemitério. Armanda acolhe-se de encontro ao peito do senador, com gesto humilde e feliz pela proteção*) (ALMEIDA, 2016, p. 251).

É possível dizer que o desfecho da peça marcaria uma redenção da condição da mulher sufocada, já que o Senador, protagonista masculino e foco narrativo hegemônico do enredo, decide que ambos não “possuem passado” e que o sol irá raiar “por um jazigo”, a despeito dos preconceitos sociais? No plano da forma, identificamos que o presente do drama convive com o passado da ação, em uma disputa entre a trajetória presente do senador e o trauma passado de sua noiva. No final, quem determina o desfecho é o presente, diferente do que ocorre em Ibsen, quando Nora, devido à incompreensão do marido com relação às suas ações passadas, rompe com o casamento e a família. Na peça brasileira, o protagonista,

dono do foco narrativo, é também dono da ação presente. O final do drama não nos apresenta nenhuma possibilidade de redenção porque a absolvição de Armanda é um presente do patriarca e não uma conquista. O passado não é redimido, mas esquecido, apagado à força (“tu não tens passado”). Tal apagamento do que passou revela uma formação histórica brasileira que chamamos de “negativa”, em que os traumas coletivos, e as relações de opressão que lhes correspondem, ressurgem e se renovam, frequentemente, em círculo contínuo. No caso da peça, há uma articulação de opressões, de gênero e sociais, estas últimas determinadas pelas relações de favor.

Para identificarmos essa articulação, é preciso deslocarmos nosso olhar do foco narrativo hegemônico, o do protagonista patriarcal, para uma linha de fuga, representada pela trajetória da personagem Maria. A mediação entre diversas formas de opressão é realizada por Maria, que, ao contrário de Armanda, resiste e conquista sua emancipação, fornecendo à temática da peça a centralidade do trabalho como destaque narrativo e símbolo principal. A imagem final de seu percurso (citada acima), quando Maria surge no fundo do palco, levando flores ao cemitério, é um recurso dramático típico do drama simbolista, em que se pode interpretar que a antiga realidade de dependente e de afilhada é enterrada em nome de um verdadeiro “raiar do sol”, diferente daquele pregado pelo Senador, em que as relações opressivas persistem. Veremos a seguir se essa leitura é capaz de se sustentar. Na fatura formal da peça está claro, no entanto, que é por meio de Maria que as duas formas de opressão, a do mundo patriarcal e do favor, relacionam-se em uma mesma totalidade e sistema.

#### **4 Canto III: aurora do feminismo como totalidade**

Em introdução à edição de 2013 do pioneiro livro de Lise Vogel, *Marxism and the Oppression of Women* (originalmente publicado em 1983), Susan Ferguson e David McNally traçam um preciso percurso histórico das diversas tendências do chamado “feminismo socialista”. Seguindo os autores, é possível dizer que, ao longo de toda a década de 1970, o feminismo socialista se desenvolveu como uma corrente política e teórica distinta e sustentada por um profundo e múltiplo projeto de pesquisa e de intervenção social e cultural: “Feminismos anteriores haviam identificado o lar como um local de opressão às mulheres e alguns haviam relacionado vagamente a esfera doméstica com o âmbito da produção. A originalidade dessa nova abordagem reside em propor uma

compreensão desse trabalho como *trabalho produtivo*” (FERGUSON; MCNALLY, 2017, p. 28). Considerar o labor doméstico como trabalho produtivo significa inseri-lo em

um processo ou conjunto de atividades das quais a reprodução da sociedade (capitalista) depende como um todo. De forma simples: sem trabalho doméstico, os trabalhadores não podem se reproduzir e, sem trabalhadores, o capital não pode ser reproduzido (FERGUSON; MCNALLY, 2017, p. 29).

Mais do que isso, a tendência inaugurada com a publicação do estudo de Lise Vogel, o chamado “feminismo da reprodução social”, compartilha a premissa de que a opressão às mulheres sob o capitalismo pode ser explicada em termos de um modelo unitário e materialista. Entretanto, em vez de localizar a base desse modelo apenas na divisão de gênero, pode-se dizer que ele toma a produção e reprodução diária e geracional da força de trabalho como ponto de partida. Após uma análise exaustiva de *O Capital*, de Marx, a pesquisa de Vogel (1983) parte da afirmativa de que a força de trabalho não é gerada nos espaços empresariais capitalistas, mas sim produzida e reproduzida em um território plenamente baseado nas regras do parentesco nuclear do mundo burguês, a “família da classe trabalhadora”.

Para Ferguson e McNally, “ainda que a família seja fundamental para a opressão às mulheres na sociedade capitalista, o pivô desta não é o trabalho doméstico das mulheres para os homens ou para as crianças, por mais opressivo ou alienante que ele seja” (FERGUSON; MCNALLY, 2017, p. 35). Na verdade, para os autores, sempre partindo da sistematização de Lise Vogel, a opressão gravitaria em torno da necessidade social do trabalho doméstico para o capital:

o fato de que a produção e reprodução da força de trabalho é uma condição essencial que reforça a dinâmica do sistema capitalista, possibilitando que o capitalismo se reproduza. [...] o fato de que é um assunto predominantemente privado, doméstico, realizado de acordo com o fato biofísico de que a procriação e a amamentação requerem corpos sexuais-femininos, explica por que existem pressões sobre a família para estar em conformidade com a desigualdade de normas de gênero (FERGUSON; MCNALLY, 2017, p. 35).

Dizendo de forma ainda mais direta, para os autores, as mulheres não são oprimidas na sociedade capitalista porque seu trabalho em casa produz valor para o capital – não se trata, no espaço do lar, de trabalho produtivo –, e muito menos por causa de um impulso patriarcal de origem a-histórica, que situaria os homens sempre contra as mulheres. Na verdade,

as raízes sócio-materiais da opressão às mulheres sob o capitalismo têm a ver com a relação estrutural do lar com a reprodução do capital: o capital e o Estado precisam conseguir regular sua capacidade biológica de produzir a próxima geração de trabalhadores (FERGUSON; MCNALLY, 2017, p. 36),

deixando sempre território livre e desregulado para que a força de trabalho esteja disponível para a exploração.

Como símbolo dessa teorização, podemos identificar em *Vai raiar o sol* a trajetória de Armanda. É possível dizer que o tema da gravidez reprimida, abordado na peça por meio do segredo do parto clandestino, diz muito sobre a reprodução da força de trabalho e sua capacidade de determinar práticas sociais que devem ou não ser aceitas. A condenação que recairia sobre Armanda, caso o segredo fosse revelado, não era apenas uma coerção moral ou religiosa. A interdição da gravidez fora do espaço sagrado do matrimônio possui profunda intenção produtiva: sob o abrigo do lar, cuidado pela proteção materna, a força de trabalho terá condições muito mais propícias para sua formação e futura inserção no mercado de trabalho. Ao fazer com que a figura do recém-nascido proibido fosse suprimida da possibilidade de representação, anulando seu direito à existência na peça (ele é sequer mencionado), Júlia Lopes de Almeida coloca o espectador diante do fracasso da representação de um trauma coletivo, a irrupção daquilo que Lacan (1988, p. 35) denomina o *real*. O bebê não pode ser representado porque sua existência, fora do espaço da reprodução da força de trabalho, significa perfurar os sentidos daquilo que há de mais importante na produção capitalista: a formação da força de trabalho.

Para outra feminista, Silvia Federici, que também baseia seus estudos na centralidade da reprodução do trabalho, a ascensão do capitalismo trouxe mudanças na posição social das mulheres: “a mecanização do corpo proletário e sua transformação, no caso das mulheres, em uma máquina de produção de novos trabalhadores” (FEDERICI, 2017, p. 26). A partir dessa teorização é possível dizer que o trauma da sexualidade, da procriação e da

maternidade controladas está no centro da peça de Júlia Lopes de Almeida: no mistério da gravidez de Armanda há o testemunho das estratégias e da violência por meio das quais os sistemas de exploração capitalista, centrado no poder dos homens, tenta disciplinar e se apropriar do corpo feminino. O procedimento dramático-épico de revelar o segredo em que se baseia a trama da peça significa direcionar perigosamente os olhos do espectador para o sol, aproximando-se de um trauma social reprimido. Na cena citada acima, em que o médico Eduardo entra no quarto para fazer o parto e a grávida clandestina esconde seu rosto, com pavor de identificar o homem e ser identificada por ele, destaca-se toda uma trajetória histórica em que os corpos das mulheres constituíram os principais objetivos e lugares privilegiados para a “implementação das técnicas de poder e das relações de poder, a respeito do controle exercido sobre a função reprodutiva das mulheres”(FEDERICI, 2017, p. 32).

Essa visão sobre o serviço doméstico como reprodução da força de trabalho opõe-se, no terreno das teorias feministas que emergiram na década de 1970, ao chamado “feminismo interseccional”. Mais do que uma querela teórica, a oposição é importante para compreendermos a forma brasileira do drama moderno de Júlia Lopes de Almeida que estamos analisando aqui. A análise nesse “campo interseccional”, seguindo a definição precisa de Susan Ferguson (2017), tende a concentrar-se em reflexões críticas no nível da micropolítica, apresentando “investigações empíricas que revelam quais relações opressivas estão em jogo, e como e por que elas exercem influência em um determinado momento sócio-histórico” (FERGUSON, 2017, p. 14). Isso significa que as dinâmicas mais amplas “informando a emergência e a atual reprodução sistêmica de relações opressivas não são geralmente reconhecidas ou examinadas” (FERGUSON, 2017, p. 14). Para essa espécie de perspectiva aditiva, que justapõe e enumera as diversas formas de opressão sofridas pelas mulheres,

Colonialismo e Patriarcado aparecem como independentes, pré-existent, elementos trans-históricos da realidade, partes de um campo aparentemente abstrato que, de alguma forma, entram em contato um com o outro. Patriarcado e colonialismo podem se interseccionar, mas eles são concebidos como sistemas ontologicamente distintos (FERGUSON, 2017, p. 17).

A crítica de Ferguson a essa abordagem – e sua defesa do feminismo da reprodução social – baseia-se na identificação de uma lógica sistêmica condicionando configurações particulares de experiências múltiplas de

opressão. O desafio, para se elaborar essa lógica sistêmica, seria explorar uma relação interna entre formas de opressão, necessariamente parciais, e a totalidade social. O drama de Júlia Lopes apresenta essa unificação de diversas experiências de opressão, articuladas em uma totalidade formal, o próprio tecido dramático:

Sugiro que esse potencial do feminismo da reprodução social assenta-se na compreensão ampla e complexa do trabalho como uma “unidade concreta”, uma categoria ontológica que captura – e uma experiência vivida que medeia e produz – uma totalidade contraditória, histórica e ricamente diferenciada. Esse conceito multidimensional do trabalho (ou da atividade humana prática) convida a uma compreensão dialética do social que pode nos levar além da rigidez estreita das perspectivas estruturalistas sem esbarrar nos enigmas colocados pelo feminismo interseccional. Ele nos permite, em outras palavras, desenvolver uma teoria rigorosamente integrativa do social (FERGUSON, 2017, p. 15).

A forma dramática de *Vai raiar o sol* caracteriza-se pela estrutura do protagonismo simples, comum às narrativas de ação linear e progressiva: isso significa que o foco narrativo deposita-se preponderantemente sobre o olhar do personagem que conduz a trama, neste caso, o Senador. No entanto, ao contrário do que ocorre com a Nora de Ibsen, Júlia Lopes introduz um deslocamento significativo: seu foco narrativo é masculino, está depositado sobre o opressor. Os demais personagens da família são todos controlados pelo Senador, até que decidem abandoná-lo. Ao narrar esse processo de rompimento do núcleo familiar expandido, a dramaturga problematiza as ações de seu protagonista. Diferente do drama puro, em que a narrativa é configurada para gerar identificação do personagem principal com o espectador, em *Vai raiar o sol* as escolhas do patriarca são negadas pelos demais personagens à sua volta, fornecendo uma visada crítica às suas ações.

O foco narrativo único e irredutível, assim como o núcleo familiar, é estilizado por meio de um procedimento quase coral de fazer com que os demais personagens comentem e reajam negativamente ao que o Senador propõe para suas existências. E cada um dos membros dessa “família crítica” representa uma forma de resistência à opressão do chefe patriarcal: Amália, a prima agregada, liberta-se das relações de favor e decide voltar para sua terra natal; Eduardo recusa-se a aceitar a autoridade do pai como chefe de família; e Maria, a afilhada, não aceita mais os

serviços domésticos que sempre prestou ao Senador. No entanto, e aqui há mais uma contradição dialética exposta no texto, nenhum deles é impulsionado por esses valores de libertação. Pelo contrário, só decidem promover a crítica ao Pai porque este decidiu casar-se com uma mulher impura, ou seja, os motivos que originam a oposição ao poder do Senador são de caráter machista e reproduzem a ideologia da reprodução social da força de trabalho, condenando a gravidez fora do casamento. No final, a ação da peça não termina: o patriarca e sua mulher condenada formam um novo casal que irá reproduzir as relações familiares anteriores. O desfecho não supera os conflitos, mas re-produz a narrativa em um eterno retorno do mesmo, que se desfaz *negativamente*.

A pergunta que fica é: quem está com a razão, aqueles que condenam o casamento do Senador ou o amor realizado dos noivos? Talvez a resposta correta seja a de que a razão, assim como o desfecho narrativo, não está com nenhum dos personagens. O que importa para Júlia Lopes é apresentar essa multiplicidade de contradições em um único sistema regido pela mesma totalidade, dada pelas formas de opressão diversas, representadas pelo poder do Senador. Um entendimento dialético, que nos parece ser o do texto de Júlia, analisa as maneiras pelas quais os distintos aspectos do social, reciprocamente determinados, relacionam-se no interior de um contexto histórico específico revelando a lógica subjacente que estrutura, e coloca em choque essas relações. “Isto é, ao mesmo tempo em que relações parciais (de classe, gênero, raça, etc.) determinam ou constituem umas às outras e a totalidade social, essa última, por sua vez, exibe sua própria lógica de reprodução” (FERGUSON, 2017, p. 22). Essa lógica sistêmica das relações de trabalho presentes na família nuclear brasileira expandida durante o século XX organiza e determina a linha de ação contínua do drama, no sentido de exercer pressões reais e colocar limites reais sobre as ações de cada personagem.

A totalidade capitalista, assim como a forma dramática de *Vai raiar o sol*, é unificada, mas é também diversa e contraditória. Compreendida dialeticamente, portanto, uma narrativa dramática totalizante não exclui reconhecer, entender e explicar a diferença entre suas partes constitutivas e a relação entre visões e ações conflitantes no interior de um processo total: “Ela assume essas partes como integrais à reprodução social do todo, um todo que somente se constitui no interior, e através, da história concreta e real” (FERGUSON, 2017, p. 22).

Vimos que, na peça de Júlia Lopes, a especificidade do modo de produção capitalista brasileiro revela-se na associação entre o trabalho doméstico feminino, que não produz valor, mas ampara e prepara a força de trabalho, e as relações de favor e de dependência entre o proprietário e seus empregados. Mas como esse retrato da reprodução social brasileira transforma-se em forma dramática na estrutura da na peça? Por meio da *re-produção*, do espelhamento, de dois caminhos femininos paralelos: o de Armanda, apaixonada pelo Senador, e o de Maria, apaixonada pelo filho do político, o médico Eduardo. Enquanto Armanda realiza o sonho do casamento e recebe como presente o “perdão” do marido e o apagamento do próprio passado e de uma gravidez clandestina, Maria vê seu amor frustrado pela ida de Eduardo ao exterior. Notemos que há no parto clandestino de Armanda um apagamento fundamental: o que foi feito da criança? Simbolicamente, essa resposta não é nunca mencionada na peça, e o recém-nascido é, literalmente, apagado da história, para que o Senador e Armanda, eles próprios, tornem-se “duas crianças”.

Enquanto isso, no reflexo invertido da trajetória feminina dependente, Maria arranja um emprego de datilógrafa e muda-se para uma pensão, libertando-se das relações de favor de que subsistia na casa do patriarca. O esfacelamento da família nuclear expandida contém, no desfecho da trama, uma perspectiva de resistência às relações de favor e à opressão feminina, ambas situações condicionadas pelo trabalho doméstico. Essa perspectiva é dada pelo destino de Maria, que além de promover a mediação entre diversas formas de opressão, o favor e o patriarcado, ilumina as ruínas da antiga família sufocante por meio do trabalho intelectual. Maria, apaixonada pelos livros, é libertada por isso: seu trabalho intelectual a emancipa do favor e do labor doméstico. Entretanto, nenhuma luz pode apagar que Maria movera-se, originalmente, por uma condenação moral a uma igual, a outra mulher reprimida, ou encobrir que Maria, ao sair da casa arruinada, irá assujeitar-se à opressão do trabalho alienado como datilógrafa em uma empresa capitalista precária, propriedade de um amigo do Senador.

Não se trata de uma condenação moral da autora sobre seus personagens: os limites impostos ao desfecho da trajetória de Maria estão relacionados, primeiro, à própria forma dramática que, mesmo sob modernização, ainda é incapaz de expressar movimentos da esfera pública, aprisionada ao diálogo intersubjetivo e à unidade de ação privada. Mas, ao mesmo tempo, os limites da forma dramática empregada por

Júlia Lopes em seu texto correspondem às contradições do momento histórico brasileiro (atrasado em relação às conquistas da Nora europeia de Ibsen), em que a emancipação feminina, seja no trabalho ou na própria subjetividade, ainda era um horizonte imerso em neblina espessa. Veja-se, a esse respeito, um pequeno trecho das memórias de Oswald de Andrade: “Uma vida de simulação ignóbil, abençoada e retida por padres e confessores, recobria o tumulto das reivindicações naturais que, não raro, estalavam em dramas crus” (ANDRADE, 2002, p. 55). O autor, é bom situar, está falando da época de sua juventude, apenas alguns anos antes do que se passa na peça de Júlia: “Um pai matava a filha porque esta amara um homem fora de sua condição. [...] Ser bem educado era fugir da vida. As mulheres não podiam sequer revelar a sexualidade natural que todas têm. Eram logo putas” (ANDRADE, 2002, p. 55.). Como vemos, a teia de contradições não se desfaz, a dialética é negativa e não possui síntese e o sol, mesmo após o final do drama, continua sem amanhecer.

*A Nathalia, antipenélope  
E aurora verdadeira.*

## Referências

- ALENCAR, José. A comédia brasileira. In: *Obras completas, vol. IV*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Elles e ellas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1910.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Vai raiar o sol*. In: FANINI, Asmas Michele. *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2016.
- ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. Rio de Janeiro: Globo, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.
- FANINI, Asmar Michele. *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2016.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. *Revolución en punto cero - Trabajo doméstico, reproducción y luchas feminista*. Madrid: Traficantes de sueños, 2013.

FERGUSON, Susan. Feminismos interseccional e da reprodução social: rumo a uma ontologia integrativa. *Cadernos Cemarx*, 2017, n. 10. p. 13-38. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/cemarx/>. Acesso em: 01 out. 2018.

FERGUSON, Susan; MCNALLY, David. Capital, força de trabalho e relações de gênero. *Revista Outubro*, n. 29, nov. 2017, p. 23-59. Disponível em: <http://outubrorevista.com.br/capital-forca-de-trabalho-e-relacoes-de-genero/>. Acesso em: 01 out. 2018.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 3. ed. São Paulo: Kairós, 1983.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Edusp/ArsPoetica, 1992.

IBSEN, Henrik. *Peças escolhidas 3*. Lisboa: Cotovia, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro VII: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

SCHWARZ, Roberto. Os sete fôlegos de um livro. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 46-58.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VOGEL, Lise. *Marxism and the Oppression of Women: Toward a Unitary Theory*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 1983.

Recebido em: 05/10/2018.

Aprovado em: 10/12/2018.