

ROSILENE SILVA SANTOS

**CENAS, QUADROS E ATOS
GÊNERO E REPRESENTAÇÃO FEMININA NO
TEATRO DE FRANÇA JÚNIOR**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Abril de 2016

ROSILENE SILVA SANTOS

**CENAS, QUADROS E ATOS
GÊNERO E REPRESENTAÇÃO FEMININA NO
TEATRO DE FRANÇA JÚNIOR**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Generosa Ferreira Souto.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Abril de 2016

Santos, Rosilene Silva.
S237c Cenas, quadros e atos [manuscrito]; gênero e representação feminina no teatro de França Júnior / Rosilene Silva Santos. – Montes Claros, 2016. 140 f.

Bibliografia: f. 136-140.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2016.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Generosa Ferreira Souto.

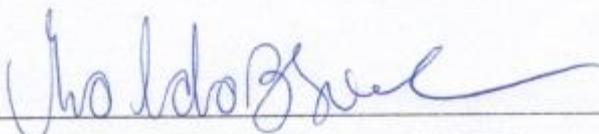
1. Literatura brasileira. 2. Tradição e modernidade. 3. França Júnior – 1838 - 1890. 4. Gênero. 5. Representação feminina. I. Souto, Maria Generosa Ferreira. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Gênero e representação feminina no teatro de França Júnior.



Dissertação de Mestrado intitulada **CENAS, QUADROS E ATOS GÊNERO E REPRESENTAÇÃO FEMININA NO TEATRO DE FRANÇA JÚNIOR**, de autoria da mestrandia em Letras – Estudos Literários **Rosilene Silva Santos**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



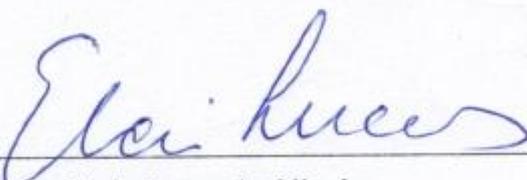
Prof.^ª. Dr.^ª. Maria Generosa Ferreira Souto – Orientadora – (Unimontes)



Prof. Dr. Evaldo Balbino da Silva – (UFMG)



Prof.^ª. Dr.^ª. Ivana Ferrante Rebello e Almeida – (Unimontes)



Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
COORDENADOR DO MESTRADO EM
LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS
UNIMONTES
Masp: 1124820-0

Montes Claros, 31 de maio de 2016.

Dedicatória

Ao meus pais, José Pereira dos Santos e
Lindalva Berta da Silva;
Ao meu esposo, João Batista Ferreira;
e aos meus filhos amados, Nathália, Lucas e Pedro.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade de viver, a capacidade de pensar, de crer, por mais uma etapa vencida e, principalmente, por me permitir - amar.

Ao meu esposo, João Batista, e aos meus filhos, Nathália, Lucas e Pedro, que com amor, respeito e paciência compreenderam meu momento, me apoiaram em toda a trajetória, aceitando minhas ausências - sem eles, não conseguiria concretizar este sonho - amo vocês!

Aos meus pais, José Pereira dos Santos e Lindalva Berta da Silva, pelo amor e pelas sábias e carinhosas palavras nos momentos mais necessários - meu amor e gratidão.

Aos demais familiares - irmãs, irmão, primos, sobrinhos, sogro, sogra e cunhados - que compreenderam minhas ausências e crises de ansiedade e mau humor.

À minha orientadora, Dra. Maria Generosa Ferreira Souto, pela presteza, amizade e generosidade com que me aceitou orientar, tornando possível a finalização desta dissertação.

À Rosimeire, amiga e conselheira em todos os momentos.

Ao amigo Gil, pelas agradáveis discussões e sugestões de leituras.

Aos irmãos da Assembleia de Deus, pelas orações que renovaram minhas forças.

À querida amiga, Maria da Conceição Ribeiro, pelas palavras de apoio, pela paciência, cuidado, carinho e confiança.

À professora, Dra. Telma Borges da Silva, pelo respeito, incentivo e serenidade que me trouxe nesta trajetória.

Às Professoras Dras. Ivana Ferrante Rebello e Andrea Cristina Martins Pereira pelas valiosas observações e contribuições nesta dissertação.

Aos amigos Eline, Célia Gomes, Hamilton Souto, Márcio Moraes, Anne e Viviane, pelo incentivo e conselhos.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, que contribuíram direta ou indiretamente na conclusão deste trabalho.

À Universidade Estadual de Montes Claros e ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, pela oportunidade de estudo.

À Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais, que permitiu o afastamento necessário para a dedicação aos estudos.

Aos colegas do Colégio Tiradentes, pelo apoio e compreensão.

Aos colegas de trabalho, alguns em especial, pela troca de conhecimento, amizade e estímulo.

Aos colegas do curso de Mestrado, pelas valiosas ajudas, companheirismo e solidariedade.

A todos que contribuíram, muito obrigada!

Débora, profetisa, mulher de Lapidote, liderava Israel naquela época. Ela se sentava debaixo da tamareira de Débora, entre Ramá e Betel, nos montes de Efraim, e os israelitas a procuravam, para que ela decidisse as suas questões. (Juízes 4:4-5)

RESUMO

A crítica contemporânea, sociológica, literária, histórica, dentre outras, tem destacado, sem fundamento, o caráter antifeminino, misógino e conservador do dramaturgo carioca França Júnior, baseando-se particularmente em sua peça *As Doutoradas*. Esta dissertação mostra que ao contrário do que afirma a crítica, a obra de França Júnior faz uma profunda crítica ao papel da mulher e seu suposto pioneirismo na luta pela igualdade social com o homem. Para isso, esta pesquisa baseia-se no estudo do gênero e da representação feminina em *As Doutoradas*. Uma segunda crítica do comediógrafo é, ao contrário do que assevera a crítica, mostrada nesta dissertação, contra a sociedade patriarcal brasileira do fim do século XIX, e sua provável ação modernizadora e evolução social. Para esta conclusão, usou-se como metodologia a crítica literária-sociológica, explorando o texto teatral como sistema semiótico literário e, ao mesmo tempo, elementos sociológicos e extralinguísticos na sua composição.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; França Júnior; Gênero; Representação Feminina.

ABSTRACT

The sociological, literary and historical contemporary criticism has emphasized the anti female, misogynist and conservative character of the playwright França Júnior, based particularly in his play *As Doutoradas*. This dissertation shows that contrary to what the reviews say, the work of França Júnior makes a profound criticism of the role of women and their supposed pioneering struggle for social equality with men. For this, this research is based on the study of gender and women representation in *As Doutoradas*. A second critical point of the comedy writer, on the contrary to what asserts the reviews, shown in this dissertation, is against the Brazilian patriarchal society of the late nineteenth century, and its likely modernizing and social development action. For this conclusion, it was used as a methodology to literary-sociological critique, exploring the theatrical text as a literary semiotic system and at the same time, sociological and extralinguistic elements in its composition.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Tradition and Modernity; França Júnior; Gender; Woman Representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 DA REPRESENTAÇÃO DRAMÁTICA AO TEXTO LITERÁRIO: ENTRE O SOM E A PARTITURA	19
1.1 o Teatro no Mundo	20
1.2 O Teatro no Brasil	29
1.3 Teatro e Literatura	37
1.3.1 O Teatro como Literatura	40
1.3.2 Teatro-em-Ato e Partitura: Entre o Texto e a Representação	44
1.3.3 Elementos Constituintes de <i>As Doutoradas</i> e Proposições Teóricas para sua Análise	51
CAPÍTULO 2 SOCIEDADE, GÊNERO E TEATRO REALISTA	59
2.1 Mulheres Médicas no Brasil do Século 19: Desafio à Exclusividade Masculina	60
2.2 O Realismo na Dramaturgia: <i>Ridendo Castigat Mores</i>	70
2.3 França Júnior e a Crítica: Contradições e Equívocos	81
CAPÍTULO 3 A COMÉDIA DE COSTUMES E REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM AS DOUTORAS DE FRANÇA JÚNIOR	92
3.1 A tradição da comédia em <i>As Doutoradas</i>	93
3.2 A economia interna de <i>As Doutoradas</i> : de Grão em grão... ou de par em par.....	109
3.3 A representação feminina em <i>As Doutoradas</i>	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138

INTRODUÇÃO

CARLOTA: Minhas senhoras! Flutua-me no cérebro um ponto de interrogação: estará a mulher destinada nos últimos estertores do século que finda a devassar os arcanos de todas as atividades que lhe têm sido roubadas pelo monopólio sacrílego das aspirações e vaidades masculinas?

A epígrafe acima, extraída de *As Doutoradas* de França Júnior, um dos mais destacados comediógrafos da dramaturgia brasileira, revela nas palavras da personagem o que a crítica especializada vem destacando como o principal tema, se não o único, da obra: o conflito de gêneros. Empolado, para causar um efeito cômico, o discurso da personagem Carlota, bacharela em Direito, não esconde, porém, o que na vida real acontecia, formal e informalmente, até o fim do da década de 1840. Além de fazer pouco caso das estudantes de Direito, proibia-se à mulher cursar medicina no Brasil. Ainda que mulheres fossem estudar nos Estados Unidos e retornassem, elas encontravam todo tipo de dificuldades para exercer a profissão, inclusive a desaprovção social, alimentada pelas autoridades religiosas e políticas. Depois de conseguir a aprovação para entrar na faculdade, elas continuavam a lutar contra resistências sociais.

Além do mais, as palavras da personagem Carlota abastecem outros domínios compostos pela crítica literária, pela crítica teatral, dentre outros campos das ciências humanas, como, por exemplo, sociologia e história. Para os especialistas dessas áreas, *As Doutoradas* de França Júnior, assim como o próprio autor, é um exemplo definitivo da luta corporativa dos homens contra a liberdade das mulheres em profissões até então de exclusividade masculina. Esta pesquisa pretende olhar com outros olhos a obra desse autor. Diferentemente do que se afirma, o comediógrafo carioca tem a perspicácia, que até hoje lhe é negada, de criticar o corporativismo masculino, em sua peça *As Doutoradas*.

Joaquim José de França Júnior nasceu no Rio de Janeiro em 19 de abril de 1838. Formou-se em Letras e em Direito. *Meia Hora de cinismo*, a primeira comédia, abordando costumes acadêmicos, foi apresentada em 1861. Em 1867 inicia a carreira de

escritor de folhetins em alguns jornais do Rio de Janeiro, sob o pseudônimo de Osíris. Em 1868, assumiu a Secretaria de Governo da Província da Bahia, onde ficaria até 1871. Nesse período continua escrevendo e publicando comédias. Em 1873, integrou a comissão brasileira que representou o Brasil na Exposição Universal de Viena, na Áustria. Coube-lhe relatar e comentar a exposição de artes. Ainda na Europa, visitou museus de outros países, voltou-se para o estudo da pintura e tornou-se um pintor relevante como paisagista. Por seu relatório e participação na exposição em Viena recebeu, no Brasil, a Ordem da Rosa, no grau de Cavaleiro, e, da Áustria, a Cruz de Cavaleiro da Ordem de Francisco José, ambos em 1874. Quatro anos depois, publicou em livro os folhetins escritos para a Gazeta de Notícias, do Rio de Janeiro. No mesmo período, retorna à Europa, como correspondente do mesmo jornal, para fazer a cobertura da Exposição Internacional de Paris. Quando falece, em 1890, em Poços de Caldas, em Minas Gerais, onde fazia um tratamento de saúde, era curador da Segunda Vara de Órfãos da capital federal. Escrita em 1888, sua peça *As Doutoradas* ganhou sua primeira representação no ano seguinte, no teatro Recreio Dramático, no Rio de Janeiro. A publicação do texto só aconteceu em 1932, através da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Das mais de duas dezenas de peças que escreveu, conhecem-se apenas quatorze. As outras estão perdidas. Conhecido pela diversidade na composição de peças, transitando entre o gênero ligeiro de entretenimento à comédia séria, derivada do Realismo de origem francesa, apontam-lhe pelo menos três peças de excelente qualidade estética, dentre elas *As Doutoradas*, que granjeou ao autor, pelo tema abordado, a mácula de artista e intelectual retrógrado, adverso à liberdade das mulheres.

Com efeito, a peça trata da história de Luísa Praxedes e Carlota de Aguiar, ambas procedentes de famílias abastadas do Rio de Janeiro. Carlota forma-se em Direito e sofre grande resistência pela atuação decisiva em sua área. O papel de Luísa tem maior relevância na peça. Ela é estimulada pelo pai a estudar medicina e a atuar como médica num meio hostil e declaradamente corporativo, dominado pelos homens. O projeto combina formatura e casamento com um colega de curso. A peça, de quatro atos, mostra em seguida o trabalho competitivo de ambos, no mesmo consultório, aberto em casa. Depois de uma dura competição no trabalho, com um roubando clientes do outro, Luísa é levada a concluir, assim como Carlota, que lugar de mulher é em casa, como dona de casa, esposa e mãe, responsável pela criação dos filhos. Visto por esse ângulo, fica

difícil fugir à extrema combinação ideológica da peça, resultando em reacionarismo tacanho e conservador. No entanto, não se pode fugir à constatação de que se trata de uma obra literária, artística, para a qual a univocidade da leitura produz um equívoco rasteiro e empobrecedor. Do mesmo modo, tratar o autor pela obra, afirmando sua hostilidade em nome do corporativismo masculino, no qual se empenhava no teatro, é, quando menos, ingênuo.

Contra esse pano de fundo da crítica, propusemos o seguinte problema: como as representações femininas em *As Doutoradas* de França Júnior sustentam uma crítica à sociedade patriarcal brasileira, no final do século XIX, no interior de um projeto de transformações socioculturais? Partimos da hipótese de que ao contrário de afirmações ingênuas e interpretações equivocadas, baseadas no conflito central da peça, o texto de França Júnior busca atingir a elite brasileira, cujas vozes se articulam para formatar um discurso de dominação ao mesmo tempo em que (dis)simulam acompanhar o progresso que ocorre no resto do mundo.

O objetivo geral desta pesquisa, portanto, é analisar a crítica à sociedade patriarcal brasileira, no final do século XIX, através das representações femininas em *As Doutoradas* de França Júnior. Como objetivos específicos, procurou-se analisar o teatro no mundo, de suas origens ao Realismo e Naturalismo, a fim de mostrar sua força política e de crítica de comportamentos; o teatro no Brasil, de suas origens, no século XVI, com os jesuítas, ao Realismo/Naturalismo, no século XIX, em que surge a dramaturgia de França Júnior; e as contradições e os equívocos da crítica brasileira em relação ao dramaturgo carioca. Além do mais, procurou-se compreender os elementos estruturais de *As Doutoradas*, segundo Ryngaert (1996); confrontar os aspectos da tradição e da modernidade da comédia de costumes em *As Doutoradas*; e analisar, com base na teoria do gênero, a representação feminina em *As Doutoradas*, como forma de crítica ao papel imitativo da própria opressão masculina pelas mulheres e, ainda, a crítica à sociedade patriarcal brasileira no final do século XIX.

Na metodologia da pesquisa, selecionamos como *corpus As Doutoradas*, embora tenhamos avaliado a crítica sobre o conjunto da obra do autor. Falta ainda uma edição crítica dos textos de França Júnior. Os estudos recentes têm se fixado em generalizações, com pouco interesse em peças isoladas. Percebemos que o interesse pelo conjunto, diante das oscilações do comediógrafo carioca, que transita entre a peça

curta e a peça mais elaborada da alta comédia, entre personagens de diferentes níveis sociais, entre a linguagem culta e a linguagem de classes menos favorecidas, faz com que ocorram muitos equívocos na valoração de sua dramaturgia. Além disso, com o desenvolvimento da semiologia teatral, aumentou a discussão sobre o confronto entre texto e representação. Por isso, metodologicamente, trabalhamos com o conceito de teatro como fenômeno social e texto literário, fundamentado principalmente nos estudos de Ubersfeld (2005). Excluímos dessa teoria o modelo actancial de Greimas (1976), dando preferência ao modelo sociológico literário de Candido (2006) e Altamirano e Sarlo (1980). A peça trata da observação da realidade social da época, abrangendo a luta das mulheres na ocupação de espaços exclusivamente masculinos como os do Direito e da Medicina. Existe uma sobrevalorização da Medicina na peça, em primeiro lugar pela univocidade da interpretação da crítica, que sobrepõe a todo o resto a suposta hostilidade do autor e a desaprovação social ao trabalho da mulher médica no Brasil nesse período; em segundo, tem-se a própria economia da peça, em que internamente o papel de médica e a resistência a essa ocupação pelo gênero feminino ganham no enredo uma forte relevância. No entanto, demos preferência a quatro papéis femininos na análise da sua representação em França Júnior, a advogada, a médica, a criada e a matriarca da família.

Assim, no Capítulo 1, tendo em vista que o teatro é um fenômeno intrinsecamente relacionado com as manifestações sociais e históricas, traçamos um panorama que se inicia no alvorecer da humanidade, com seus ritos e pinturas rupestres, avançando gradativamente pelo Oriente e pelo Ocidente. Com os gregos, alcança seu apogeu e com ele nasce definitivamente o teatro ocidental. É dos gregos a primeira teorização. Suas ideias se conservam entre os romanos, ressurgem no humanismo renascentista e nem a Idade Média passa incólume a suas influências. No século XIX, sempre acompanhando as mudanças históricas, revitaliza-se com as ideias revolucionárias do Romantismo, rebatidas em seguida pelo Realismo, que, por sua vez, é rechaçado pelo Naturalismo e suas posições científicas, de um teatro supostamente neutro, de observação da realidade.

Ainda no Capítulo 1, analisamos o cenário panorâmico do teatro no Brasil, também herdeiro do teatro grego e ocidental, com todas as influências daí advindas, até o final do século XIX, limites estabelecidos para esta pesquisa, tendo em vista a elaboração e apresentação de *As Doutoradas*, *corpus* selecionado para esta pesquisa. Do

teatro jesuítico, de caráter catequizante, ao teatro realista, de natureza moralizante, têm-se, entre eles, não só tentativas de fixação em solo nacional de uma dramaturgia mista entre a religiosidade e o secularismo, mas também o estabelecimento de uma origem para o nascimento de um teatro brasileiro. Prega-se com manifestos e teorizações o nacionalismo romântico, cujos seguidores impõem o discurso de verdadeiro nascimento do teatro brasileiro. Em suma, França Júnior entra em cena no fim do século XIX como resultado dessa construção teatral, acompanhando as transformações sociais e estéticas de seu tempo. Assim como na França se reagia contra o drama romântico, no Brasil, o realismo no teatro começa no interior mesmo do Romantismo, e França Júnior tem o mérito de sobrepor-se à mera influência europeia ao transigir com elementos da observação dos costumes nacionais em suas peças. Por isso, esta pesquisa precisou traçar as marcas de construção de nossa dramaturgia antes dele, a fim de que pudesse ressaltar o papel que desempenhou nesse período. Portanto, houve teatro no Brasil desde a colonização, passando pelo Barroco, o Arcadismo, o Romantismo e o Realismo, com traços de identidade muito singulares até a grande explosão do teatro de revista nas três últimas décadas do Oitocentos.

Mas nossa análise de *As Doutoradas* não pode fundamentar-se apenas no panorama histórico das transformações sociais e estéticas. Exige, por outro lado, uma revisão sobre o fenômeno teatral enquanto gênero e os mais recentes estudos a respeito de sua abordagem. Por isso, ainda no Capítulo 1, abordamos o confronto entre texto e representação, os dois campos em que digladiam críticos e dramaturgos, ora se posicionando uns em favor do texto, ora se posicionando outros contra sua relevância no conjunto do que denominam teatralidade. Com base nos estudos mais recentes de uma nova disciplina ligada à semiótica, denominada semiologia teatral, analisamos pontos de vista diversos a respeito do lugar do drama como fenômeno literário, sobretudo nos elementos que o constituem internamente. Somente uma revisão sobre sua dimensão literária pôde ser capaz de gerar os instrumentos necessários para dissolver os equívocos produzidos pela crítica a respeito de *As Doutoradas* de França Júnior, julgado como misógino, antifeminista, conservador e reacionário. Com esta revisão e com base em novas interpretações, foi possível definir as proposições que nortearam a ANÁLISE LITERÁRIA da peça.

O Capítulo 2 procurou fazer uma investigação detalhada, nos limites desta dissertação, da situação das mulheres médicas no Brasil, a desaprovação social e a luta para que pudessem entrar na universidade pública. Algumas delas tiveram que estudar nos Estados Unidos, onde a mulher conquistava direitos no terreno da educação e do mercado de trabalho. Existia, no Brasil, uma contradição no pensamento liberal no que diz respeito a mudanças sociais em virtude das modificações impostas pelo capitalismo e a prática social da sociedade brasileira. Esse estudo foi fundamental para compreender as críticas que despontam em *As Doutoradas* de França Júnior, exatamente no ponto em que surgem as incoerências entre discurso e a prática ideológica das autoridades públicas e da sociedade burguesa no Brasil do fim do século 19. Este Capítulo tratou ainda das características do Realismo na dramaturgia europeia e a brasileira, que é corolária daquela. Os críticos afirmam que no Brasil não houve Naturalismo no teatro nacional, o que se confirma na pregação de ideias a esse respeito. O que se conclui nesse Capítulo é o fato de o Realismo no teatro ter originado e evoluído ainda no Romantismo. Destacam-se nesse sentido as circunstâncias de escritores se dedicarem à narrativa romântica e ao teatro naturalista, simultaneamente. Buscou-se igualmente fazer a revisão teórica a respeito do que se afirma sobre o comediógrafo carioca, uma metacrítica que se dispôs a apontar as contradições e os equívocos dos estudos referentes à obra de França Júnior, francamente subestimada e abertamente superestimada, num paradoxo que apenas uma primeira vista de olhos é capaz de identificar.

O esboço do Capítulo 3 procurou fazer a análise mesma de *As Doutoradas* de França Júnior, conforme destacaram acima a problematização e os objetivos desta pesquisa. Em primeiro lugar analisaram-se os elementos da tradição da comédia greco-romana, os elementos da influência do realismo francês e, em particular, de Molière, em *As Doutoradas*, a fim de mostrar que uma análise que não leve em conta esses dados corre o risco de uma interpretação equivocada, como o antifeminismo do autor. Do realismo francês traz a crítica ao cotidiano burguês apelando para a verossimilhança do cotidiano, de Molière a crítica aos tipos sociais, a relação entre criado e patrão e a pedanteria das personagens, e, da comédia nova greco-romana o plano da vida privada e comportamento pessoal, longe das preocupações políticas da comédia velha. Além disso, a comédia nova, assim como em França Júnior, enfatiza o interesse no conflito

entre homens e mulheres, maridos e esposas, família e sociedade, com interesse destacado na família, recorrendo a situações e caracteres estereotipados. Revela especial pendor para as fases de equilíbrio, desequilíbrio e reequilíbrio, resultando no mal compreendido final feliz de *As Doutoradas*. Ainda que seja uma reminiscência da tradição da comédia, a peça nos dá uma função bastante reflexiva desse final feliz e burguês, que precisa de uma reavaliação que vá além da incompreensão da crítica contemporânea. Não condiz com a verdade o fato de que teria mais siso do que riso se for levado em conta a tradição da moralidade e da pedagogia sob influência da comédia nova.

Nesse Capítulo tratamos também dos elementos constituintes de *As Doutoradas*, conforme foram apresentados no Capítulo 1, a fim de dar ao leitor uma noção mais clara da economia interna da peça e a originalidade de sua elaboração. Teve-se como ponto de partida as grandes partes e os conflitos principais, rodeados por conflitos secundários; os vazios temporais. Cada um dos quatro atos procura desencadear um desses conflitos. Ao todo, o primeiro reúne quatro conflitos: o da sociedade versus família; o da medicina, entre os noivos Luísa e Pereira; o feminino versus corporativismo masculino; e o das teses dos pais, marido e da esposa, que se configura como o principal entre eles. O segundo ato tem como conflito principal o par opositivo entre marido e mulher, que se abre na competição pela clientela no campo de trabalho. Mantêm-se, entrecruzando-se, os conflitos do ato anterior. Em lugar da tese ganha espaço a antítese. Além do mais, da sociedade versus a família, a sobrecarga de trabalho de Luísa reflete sua condição de mulher, interior a do homem. O terceiro ato amplifica os conflitos esposa-marido e médica-médico. Chega-se ao ápice da competição, que deságua no divórcio iminente. Cada um recorre a seus advogados, também pares opositivos, um sentimental outro realista. O anúncio da gravidez de Luísa surge como uma espécie de *deus ex machina* para a transição para o quarto e último ato, o da reconciliação e reequilíbrio burguês, que, mal interpretado, atraiu a mais feroz posição da crítica contemporânea. O fato é que, para além do reequilíbrio recomendado pela comédia, mantém-se ainda o conflito anterior, enganosamente arrefecido, da tese e da antítese.

Finalmente, o Capítulo 3 examina a representação feminina em *As Doutoradas*. Em primeiro lugar avalia o referencial teórico a respeito da expressão “representação feminina”, tendo em vista o significado na semântica de John Lyons (1980), Hall

(1997), Breder (2015) e Matos (2003). Em seguida, conclui, na análise das representações de Luísa, Carlota de Aguiar, Maria Praxedes e da criada Eulália, que, ao invés de uma prática antifeminista, a peça critica o papel especular da mulher, que imprime a voz do opressor, e, sobretudo, a peça faz a caricatura da sociedade patriarcal brasileira do final do século XIX.

Nas considerações finais, confirmamos nosso ponto de vista sobre como as representações femininas da peça de França Júnior são primordiais, na relação com o mundo patriarcal brasileiro, para a crítica à sociedade burguesa, ressaltando principalmente as contradições da crítica. Nesse sentido fica clara a necessidade de uma revisão teórica a respeito desse dramaturgo e, igualmente, a conveniência de uma reavaliação crítica de toda a sua obra, que é muito mais do que o gênero leve e de puro entretenimento que a crítica esforça-se em mostrar.

CAPÍTULO I
DA REPRESENTAÇÃO DRAMÁTICA AO TEXTO LITERÁRIO:
ENTRE O SOM E A PARTITURA

1.1 O teatro no mundo

Até a segunda metade do século XIX, quando ganham formas o drama realista e o drama naturalista, e, no Brasil, no fim dessa mesma época, irrompe nos palcos cariocas a dramaturgia de França Júnior, o teatro havia percorrido, no mundo, um longo e dilatado percurso. Na verdade, segundo afirma Berthold (2010), o teatro é tão antigo quanto a própria humanidade. “A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo.” (BERTHOLD, 2010, p. 1). Enfim, se um corpo teórico na dramaturgia se constitui com densidade com os gregos (CARLSON, 1997), o teatro mundial, como extensão do imaginário e espírito humano, vem das épocas milenares e mais antigas da história.

Tal teatro pode ainda ser estudado nas relações vitais de algumas tribos indígenas que vivem ao largo da civilização, tais como o próprio estilo de vida tribal, as pantomimas mágicas, as pinturas rupestres, danças, costumes, encantamentos de caça, danças de fertilidade, rituais de passagem e de iniciação, totemismo e personificações de seres da natureza. Ainda assim, o teatro pré-histórico utiliza elementos correspondentes ao teatro moderno e contemporâneo. “O teatro primitivo utilizava acessórios exteriores, exatamente como seu sucessor altamente desenvolvido o faz”, afirma Berthold. (2010, p. 3).

Da pré-história, o teatro avança para o mundo como uma parte do espírito do homem, nas idades milenares do Egito e do Antigo Oriente, na Mesopotâmia e nas civilizações islâmicas. Avança ainda pelas civilizações indo-pacíficas, enriquecido pelos deuses e heróis do hinduísmo. “A conceituação antropomórfica dos deuses proporcionou o primeiro impulso para o drama”, explica Berthold (2010, p. 29). Na China, o teatro serviu de protesto contra os invasores. Dele participavam eruditos ao par com artistas populares, de rua; desse teatro, imprimiram-se livros ainda no seu nascedouro, esclarece Berthold (2010), destacando que a herança cultural dessa arte vem até os dias de hoje, crescendo em importância e sedução. No Japão, por exemplo, reforçou-se o poder do gesto e da palavra falada, que foge, segundo Berthold (2010), a qualquer comparação, cujo melhor exemplo é o teatro Nô, com movimentos formalizados, majestosos e comedidos de dança, gestos e passos cerimoniais. Não

faltavam, conforme aponta essa crítica, artistas populares que se dirigiam aos templos, combinando o espetáculo solene, dirigido aos deuses, com os divertimentos de rua, não menos codificados e frutos de uma herança cultural.

Esse poder de criação do teatro milenar explica, hoje, a tendência para a performance. Segundo Carlson (2010, p. 25),

o termo “performance cultural”, agora amplamente encontrado em escritos antropológicos e etnográficos, foi cunhado por Milton Singer em uma introdução a uma coleção de ensaios sobre a cultura da Índia que ele editou em 1959. Nesse texto, Singer sugeriu que o conteúdo cultural de uma tradição era transmitido por meios específicos assim como pelos mensageiros humanos e que um estudo do funcionamento de tais meios, em ocasiões particulares, poderia prover a antropologia com “uma particularização da estrutura de tradição complementar à organização social”.

Embora o termo tenha sido cunhado na segunda metade do século passado e seja amplamente conhecido na arte contemporânea, ele retorna aos ritos e liturgias do passado mais remoto. Heddon e Milling (2006) lembram que um segundo momento da evolução da performance se dá através do encontro entre o ator e a audiência, não como um exercício no interior de uma trama ilusória, mas no experienciamento ritualístico. A performance, então, se colocava favoravelmente à criação de novos rituais. Schumann (1970 apud HEDDON; MILLING, 2006), por exemplo, ao anunciar seu show de marionetes, compara explicitamente o espetáculo com o sacramento cristão da liturgia, convocando a audiência para comportar-se como se o fizesse diante desse sacramento.

Essa consciência religiosa já estava, de um modo mais sublime, nas raízes do teatro grego, de onde se originou o teatro ocidental e, por consequência, o teatro brasileiro. Foi a partir de rituais aos deuses que se elaboraram os dois gêneros mais conhecidos desde então, a tragédia e a comédia:

A história do teatro europeu começa aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia. A Ática é o berço de uma forma de arte dramática cujos valores estéticos e criativos não perderam nada da sua eficácia depois de um período de 2.500 anos. [...] Duas correntes foram combinadas, dando luz à tragédia; uma delas provém do legendário menestrel da Antiguidade remota, a outra dos ritos de fertilidade dos sátiros dançantes. [...] Dionísio, a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, a contradição extática da bem-aventurança

e do horror. Essa dupla natureza do deus, um atributo mitológico, encontrou expressão fundamental na tragédia grega (BERTHOLD, 2010, p. 104).

As raízes, portanto, do teatro grego são religiosas, originadas não só do culto aos deuses e dos ritos de fertilidade e embriaguez, mas também das relações comunitárias e sociais, assim como a comédia, cujos elementos, tanto desta como da tragédia, mantêm-se vivos até hoje. Para Adrados (1975), o teatro grego é um fenômeno onipresente, cujas raízes são engendradas nos rituais líricos, do tipo mimético. Em razão da mimesis, ele afirma, é que não podemos separar o teatro grego dos rituais, a fim de encontrar uma resposta interpretativa mimética e não mimética, traçando uma relação entre danças, costumes, vivências, ética com os ritos divinos. Para esse autor, tanto elementos de conteúdo como os de forma irão marcar o teatro ocidental. Corroborando essa ideia, Fischer-Lichte (2002) declara que as performances teatrais eram dedicadas ao deus Dionísio e funcionavam como parte integrada ao culto mantido pelo Estado, numa área sagrada dedicada ao deus diretamente adjacente ao seu templo.

É dos gregos também a primeira e principal teorização sobre o drama, com a *Poética* de Aristóteles, cujo primado, tanto na teoria do teatro quanto na teoria literária,

é incontestável. A *Poética* não apenas é a primeira obra significativa na tradição como seus conceitos principais e linhas de argumentação influenciaram persistentemente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos. A teoria do teatro ocidental, em essência, começa com Aristóteles. Sem dúvida, alguns escritos anteriores chegaram a tocar ligeiramente no assunto, embora, se pusermos à parte algumas observações dispersas de Isócrates (436-338 a.C.), os únicos comentários de algum peso que ainda restam sobre o drama antes de Aristóteles se encontrem em Aristófanes (c. 448-380 a.C) e Platão (c. 427-347 a.C) (CARLSON, 1997, p. 13).

Apesar dos apontamentos feitos em autores anteriores, a teoria do teatro europeu e ocidental começa com Aristóteles e prossegue numa linha ascendente nos séculos posteriores. O próprio Carlson (1997) destaca a possibilidade de haver outros comentários críticos relevantes, que podem ter se perdido, e até mesmo a *Poética* de Aristóteles suscita opiniões as mais divergentes, uma vez que o texto original também se perdeu, e o que restou foram manuscritos e uma tradução árabe do século 10. Quanto aos romanos, a tendência desse povo foi a de se tornar herdeiro da cultura grega, não só dos seus deuses, mas também da arte em geral. Os dramaturgos da Roma antiga vão

buscar no manancial grego os elementos para a teorização e para a produção de sua dramaturgia (BERTHOLD, 2010; CARLSON, 1997).

Na Idade Média, o teatro sofre uma grande inflexão. Com a expansão do Cristianismo, a representação passa a acontecer nas igrejas. O altar, afirma Berthold (2010), torna-se o cenário do drama, para depois estender-se para o exterior das igrejas, em seguida para as cidades e as aldeias, para os espaços abertos e para os mercados. “Mas suas formas de expressão não foram as mesmas da Antiguidade e, pelos padrões desta, foram ‘não clássicas’. Sua dinâmica desafia a disciplina das proporções harmoniosas e preferiu a exuberância completa.” (BERTHOLD, 2010, p. 185). Mistérios, cenas do Evangelho, o mimo, o carnaval, representações camponesas que resgatavam o teatro primitivo, a farsa, os autos, as *sotties*, as alegorias e as moralidades eram algumas das muitas e variadas formas que o teatro, tanto religioso quanto secular, foi sendo representado no período medieval. Sem contar ainda com seu caráter didático, conforme sustenta Ribard (1985). Segundo ele, a literatura medieval, incluindo o teatro, constitui-se, em larga medida, em orientação didática. Ele destaca principalmente os dramas nos quais se mostra a intervenção milagrosa dos santos.

Berthold (2010) costuma separar os dramas, na Idade Média, por períodos. Num primeiro momento, vieram as representações cênicas no altar e fora dele, com as festas pascais, a crucificação e a ressurreição de Cristo. Num segundo momento, a partir do século XIII, surgem duas grandes inovações: a ampliação dos temas posteriores à Páscoa e a inserção da língua vernácula e cotidiana. Os autos pascais, às vezes com duração de vários dias, incluindo outras festas cristãs, dão impulso à revitalização do teatro. “Tornou-se incrivelmente mais natural, graças ao uso não apenas de diferentes línguas vernáculas, mas também de diferentes figurinos e acessórios cênicos”, explica Berthold (2010, p. 199). Ao lado desses dramas católicos e autos religiosos, exibiam-se farsas, autos profanos, saltimbancos, *joculatores*, menestréis, atores errantes, mimos, pantomimas e autos de carnaval.¹ “A vitalidade do povo da cidade e o alegre desfrutar da vida violavam todos os tabus, deliciando o público com falas rudes e diretas, tanto no aspecto sexual e fecal quanto no político e moral.” (BERTHOLD, 2010, p. 252).

¹ Em decorrência da visão geral do tema, foge ao escopo deste Capítulo a definição de cada um desses gêneros do drama medieval. Ao leitor interessado, indicamos as referências bibliográficas no final desta dissertação.

Ultrapassada a visão escolástica de mundo, chega a vez do humanismo renascentista. O teatro acompanha as mudanças, inspirando-se na antiguidade greco-romana. Berthold (2010, p. 270) aponta uma data para início desse novo período do teatro no mundo ocidental:

Se fôssemos escolher um marco para a “Renascença” do teatro, a data seria 1486. É o ano em que a primeira tragédia de Sêneca foi montada em Roma pelos humanistas e a primeira comédia de Plauto pelo duque de Ferrara. E foi nesse ano também que saiu do prelo a *De Architectura* (Dez livros sobre a Arquitetura) de Vitruvius, uma contribuição essencial para plasmar o palco e o teatro segundo o modelo da Antiguidade.

Além do retorno da tragédia e comédia antigas, mudanças nos temas e nos gêneros, como, por exemplo, as elaboradas peças pastorais, desenvolvem ainda o palco em perspectiva, o cenário ganha em profundidade, cidades e ruas adquirem relevo, parecem de verdade e não um faz de conta, afirma Berthold (2010). Festivais de corte com suas alegres alegorias, os dramas escolares com finais em forma de conselhos a estudantes nas grandes cidades, e, finalmente, o teatro elisabetano e Shakespeare, são caminhos tomados pelas mais variadas formas do teatro no período da Renascença. Mas essas formas mudam gradativamente até se tornarem a contradição do que pregavam os humanistas. É a chegada do Barroco. Com ele, surge a ópera, os balés, a música integrada à poesia, os atores ambulantes retomam o cenário e, entre eles e a corte, as representações da *commedia dell'arte* (BERTHOLD, 2010).

Mas não foram somente os bastidores deslizantes e a maquinaria do palco os grandes marcos desse teatro de ilusão. Segundo Berthold (2010), dois acontecimentos fundamentais ocorreram com o surgimento do teatro jesuíta e do teatro francês, este último fundamentado nas lições teóricas dos gregos e romanos, alcançando grande apogeu com Racine e Corneille, na tragédia clássica, e Molière, na comédia de caracteres. Os jesuítas traziam todo o exagero de sua arte propagandista e pedagógica, em que “a palavra simples do púlpito foi superada pela representação viva no palco. O poder do júbilo, ao qual a arquitetura da igreja barroca devia tão decisivo estímulo, provou estar ‘em primeiro lugar em efeitos frutíferos’” (BERTHOLD, 2010, p. 341). Os dramaturgos franceses recriavam à sua maneira as regras aristotélicas e regras até então inexistentes no pensador grego, como a das três unidades. Um grande número de obras com fórmulas e mandamentos minuciosos é publicado, tendo em vista um teatro

regulamentado por leis acadêmicas imutáveis. Os principais autores, contudo, não conseguiram escapar às influências barrocas. Eis por que Berthold (2010) considera-os como pertencentes a essa escola literária, assim como considera também barroco o Molière das comédias de costumes, que atraíram todo tipo de hostilidades pelas críticas que desferia à sociedade da época.

O século seguinte tem a Alemanha e a França como grandes renovadores do teatro. Cheio de contradições, o século XVIII, segundo Berthold (2010), sob o signo do Iluminismo, além de destronar oficialmente Deus e colocar a Razão em seu lugar, inicia a era da dramaturgia burguesa, principalmente na França. Na Alemanha, Aristóteles continua a influenciar a teoria dramática com Gellert, Schlegel e Lessing. Este último, principal teórico alemão, também se interessa pelo teatro francês, e traduz peças de Diderot, um dos pilares do Iluminismo, afirma Carlson (1997). Segundo esse estudioso, juntamente com Goethe e Schiller, esses críticos preparam o caminho para a revolução do Romantismo. Em favor da disseminação dessas ideias pela Europa, unem-se os irmãos Schlegel, enfatizando ambos as teorias a respeito da tragédia e da comédia. Nesse período nunca se debateu e se escreveu tanto a respeito de regras e conteúdo dramático, reconhece Carlson (1997). E desse conjunto de ideias, reformula-se o campo dos gêneros, como, por exemplo, em Schelling, para citar um dos críticos em destaque na época:

Em sua teoria dos gêneros, Schelling estabelece um sistema nitidamente dialético que ecoa tanto em Schiller como nos Schlegel. Considera a epopeia a primeira forma poética a evoluir, vendo nela uma forma algo ingênua baseada na necessidade, mas na qual esta é aceita como um fato da natureza e da vida, sem nenhuma implicação de conflito com a liberdade. À medida que o indivíduo se torna interiormente cômico dessa liberdade, uma reação à epopeia aparece na poesia lírica, que, sendo inteiramente subjetiva, também evita o conflito aberto com a necessidade. Desses gêneros opostos procede a síntese do drama, que explora o conflito entre a liberdade e a necessidade mas cria um equilíbrio entre as suas exigências. O drama é, assim, [*afirma Schelling*] “a forma hipotética que se tornará a síntese final de toda a poesia.” (CARLSON, 1997, p. 178-179).

Nas palavras de Carlson (1997), a filosofia da arte do crítico alemão, no começo do século XIX, já reconhece as mudanças na literatura em relação aos gêneros, com a substituição da epopeia por uma nova forma de narrativa, de linha burguesa, sem nenhum conflito com a liberdade, antes pelo contrário, uma liberdade de caráter

subjetivo que esposa acima de tudo o confronto às regras e às fórmulas. A poesia lírica, do mesmo modo, concebe o mesmo caminho visto que subjetividade está alinhada com a liberdade. Já o teatro entra no conflito aberto entre liberdade e necessidade e a única saída para manter certo equilíbrio exigido pela arte é fazer a síntese entre ambos. O conflito, pondera Carlson (1997), nada mais é do que a síntese da comédia e da tragédia, formando, com a fusão, o que, no Romantismo, será reconhecido com outro nome, o drama.

A era da cidadania burguesa, no entanto, vinha desde o iluminismo, como defende Berthold (2010). Para esta crítica, todo o século XVIII foi de mudanças tanto na ordem social quanto na maneira de pensar o mundo, isto antes da Revolução Francesa. Do teatro de pompa da corte e o naturalismo iluminista, “o palco viu-se convocado a ser o fórum e o baluarte da filosofia moral, e prestou-se a este dever com decoro e zelo, na medida em que não preferiu refugiar-se no reinado encantado da fantasia ou do riso da *Commedia dell’arte*” (BERTHOLD, 2010, p. 382). Tal mudança de rumo significa uma nova inflexão rumo ao bom senso, ao teatro de máxima verossimilhança, ou ao naturalismo setecentista, ainda marcado pela crítica e princípio moral determinados pela arte poética de Boileau, porém tendendo para a reflexão, o sentimentalismo, a crítica, a deusa da Razão e a uma classe média que se fortalecia, uma burguesia que ia clamando por cidadania e para a qual se escreviam semanários em defesa da virtude e contra os excessos e os vícios. Ao mesmo tempo, ria-se dos costumes burgueses, o teatro dividia-se entre o humor e o sentimentalismo (BERTHOLD, 2010).

O resultado veio no século XIX, quando as contradições foram rearranjadas e até mesmo aceitas como espírito de um novo movimento literário, de caráter nacionalista, o Romantismo. Esse movimento opõe-se ao clássico de maneira exponencial na França, com o prefácio de Victor Hugo à sua peça *Cromwell*. Nesse ensaio, o conceito central,

e na verdade em grande parte dos escritos de Hugo, é que o grotesco é o princípio organizador de uma terceira fase dessa sequência recorrente. A arte clássica reconheceu apenas o harmonioso e o belo como sua província, porém o cristianismo força o poeta a lidar com a verdade cabal da realidade: “Porque o feio [*afirma Hugo*] existe ao lado do belo, o deformado junto ao gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a escuridão com a luz.” O artista agora aceita esse mundo como Deus o criou, com sua diversidade e suas contradições. A poesia nascida do cristianismo, a poesia do nosso tempo, é o drama, já que o drama é a única forma poética que busca o real, fazendo-o à imitação da natureza, “combinando o sublime e o

grotesco” e procurando “a harmonia dos contrários”. (CARLSON, 1997, p. 198-199).

Essas contradições que a própria vida apresenta precisa de uma forma nova de expressão e o drama se presta a esse serviço em nome da arte, principalmente o drama histórico. Muitos outros críticos e dramaturgos alinham-se a esse programa romântico. Nessa época surge também o melodrama, que Hugo sugere como sendo um terceiro gênero que não combina satisfatoriamente os elementos da comédia e da tragédia (CARLSON, 1997). Mas o triunfo do teatro romântico, como reconhece o próprio Carlson (1997), não foi absoluto nem foi duradouro. Para muitos o teatro “moderno” prometido pelo Romantismo havia falhado. Os problemas sociais e políticos exigiam um tratamento mais conveniente ao meio e à realidade. É dessa necessidade de uma abordagem aos novos temas que surge o teatro realista. Segundo Carlson (1997),

A dama das Camélias (1851), de Alexandre Dumas Filho (1824-1895), foi o primeiro grande sucesso dessa escola. Apresentava certa relação com o *Antony* de Dumas Pai, mas era ainda mais direta em sua utilização da experiência pessoal e das referências contemporâneas específicas. O prefácio à peça (escrito em 1867) descreve a aparência física e resume a vida da Marguerite Gautier “real” – Marie Duplessis, que faleceu em 1847. Embora nem todas as suas peças subsequentes tenham sido tão diretamente tiradas da experiência pessoal, Dumas Filho sempre procurou descrever com o maior realismo possível, a sociedade e os indivíduos que via a seu redor. (CARLSON, 1997, p. 267).

Representante do teatro realista o prefácio da obra prima de Alexandre Dumas Filho surge como metalinguagem para a própria configuração de um palco no qual os objetos e as pessoas são retirados da própria realidade contemporânea. Não são apenas os temas e as relações pessoais da sociedade coeva, mas a própria configuração de mundo, que, mais adiante, neste Capítulo, será melhor avaliado no estudo teórico do teatro realista. Mas é preciso considerar que Dumas Filho foi um realista didático. Carlson (1997) complementa essa afirmação com o fato de o didatismo de Dumas Filho, moralizante e útil, diferir bastante dos dramaturgos realistas do mesmo período.

Essa combinação entre o *décor* e a realidade tornava o palco uma cópia que, como lembra Ubersfeld (2005), mais afasta o espectador do que na verdade o aproxima do teatro, lugar onde se configura uma ilusão, onde objetos e pessoas, fatos concretos, são,

todavia, marcados pelo sinal de menos, mais aparentado com o sonho e não com a realidade. No entanto, como bem destaca Berthold (2010, p. 441), o teatro realista

converteu-se numa sala de estar. Sofás luxuosos, vasos de plantas, lareiras de mármore, cortinas drapeadas proporcionavam a intimidade de *boudoir* requerida por Sardou e Labiche para suas comédias de costumes. O extenso monólogo dramático foi substituído pela ação episódica sustentada por adereços. As personagens sentavam-se à mesa tomando chá ou jogando paciência e, falando com seus parceiros, em vez de dirigir-se ao público, casualmente revelavam seus problemas. “Hoje o palco é uma sala de visitas mobiliada para parecer exatamente como os elegantes salões de hoje”, escreveu Sardou. “No centro, os atores sentam-se em volta da mesa e conversam com bastante naturalidade, olhando um para o outro, como fazem as pessoas na realidade.”

Assim era o estado de coisas na cena teatral no fim do século 19. Contra esse cenário rebelaram-se os novos dramaturgos, entre eles Émile Zola, fundador do teatro naturalista. Para ele, ainda determinado pelos conceitos e elementos da medicina experimental, de Claude Bernard, com os quais dispôs sua produção romanesca, o teatro naturalista deve ser “o estudo e a pintura da vida” (ZOLA, 1982, p. 135), pois, caso contrário, não passa de mera fórmula convencional, “puro divertimento do espírito, uma especulação intelectual, uma arte de equilíbrio e de simetria, regulada segundo um código” (ZOLA, 1982, p. 135). O cenário do teatro realista, para Zola, era artificial, convencional, repletas de mentiras ridículas demonstradas ao vivo pelas suas salas de estar e declamações petrificadas (BERTHOLD, 2010).

Esta é, portanto, como se apontou acima, a situação do teatro no fim do século XIX na Europa. No Brasil, não havendo demonstrações de teatro Naturalista, apenas o teatro Realista se estabeleceu, porém simultâneo ao Romantismo. Para começar, podemos antecipar, no final desta síntese do teatro no mundo, que *As Doutoradas* de França Júnior aponta para algumas problemáticas que tensionam a dramaturgia no fim do século XIX.

Para analisar sua dramaturgia a contento, tendo em vista a vinculação de nossa literatura à literatura europeia e ocidental, faremos na próxima seção uma síntese do teatro no Brasil até o fim século XIX, período em que emerge a fecunda produção do dramaturgo carioca. Levando em consideração a declaração de Prado (1999, p. 117), de que o “naturalismo, corolário do realismo, nunca chegou a existir no Brasil”, os críticos se dividem em relação a que tendência filiou-se França Júnior. Alguns o classificam

como realista; outros, como mero continuador da comédia de costumes de Martins Pena, sem grandes voos ou ambições. Entretanto, contrário ao simplismo das afirmações, consideramos que esse dramaturgo está intrinsecamente relacionado com elementos sutis da tradição do teatro ocidental.

1.2 O teatro no Brasil

O teatro ocidental tem suas raízes fincadas em solo grego. Da Europa, chega ao Brasil pelas mãos e mentes dos colonizadores, a serviço de uma ideologia e da catequese jesuítica, no século XVI. No entanto, dessa data até o realismo nos palcos cariocas, no fim do século XIX, divide-se em uma dialética, no princípio entre elementos autóctones e europeus, capitaneado pela Igreja e pelo governo da metrópole; depois, pela defesa quase intransigente, porém contraditória, de um teatro nacionalista, após a Independência; e, por fim, na segunda metade do Oitocentos, com os dramaturgos cariocas se servindo de obras europeias ou imitando-as, em sua maioria por puro entretenimento destinado a um público burguês. Nessa última quadra, que prossegue no século seguinte, poucos autores procuram criar uma obra mais duradoura. Assim mesmo, quando o fazem, são confundidos com a obra ligeira das operetas, burlas e teatros de revista. “Nesse jogo dialético de afirmação nacionalista e de atualização pelos padrões europeus decorreu, até agora, toda a história do teatro brasileiro”, afirma Magaldi (1997, p. 13).

Mas no começo, no século XVI, Anchieta tinha pouco ou nenhum interesse na teoria teatral ou na dramaturgia como arte. Segundo Prado (1999), as peças seguiam um protocolo ligado ao propósito estrito da catequese. Nem mesmo a língua designava para o autor um material artístico, servindo ele daquelas que o auditório heterogêneo conhecia, como o espanhol, o português e a língua indígena, o tupi ou língua geral, falada pelos nativos, fossem indígenas ou fossem europeus vivendo na colônia. Construções fáceis, enredos conhecidos, versos em redondilha, musicalidade e temáticas fornecidas pela tradição medieval ibérica, sendo as peças geralmente interpoladas por danças e cantos. Para alcançar seus propósitos,

o ponto de partida de seus entrecos, frágeis como construção dramática, é sempre próximo: a recepção festiva de uma relíquia religiosa, a celebração do santo padroeiro da aldeia onde se fará o espetáculo. O ponto de chegada cênico, ao contrário, é amplo, tanto no espaço como no tempo, à maneira do teatro medieval, incluindo desde o passado remoto (Roma antiga) até o presente imediato; desde homens até anjos e demônios (encarnados, estes últimos, em chefes indígenas adversários dos jesuítas nas lutas locais contra os huguenotes franceses), além de figuras alegóricas, como o Temor e o Amor de Deus. Mas tudo transferido para o plano material, sem fugas da fantasia ou voos poéticos. A representação completava-se com cantos e danças, nas quais os índios, sobretudo os meninos, tomavam parte, e, ao que parece, com graça e alegria. (PRADO, 1999, p. 20).

Nessa análise da obra dramática de Anchieta, que Prado (1999) qualifica de sermões dramatizados, a elaboração tinha como parâmetro um fato externo calcado no calendário católico. O enredo crescia até um determinado ápice, para desaguar num desfecho de castigos e recompensas. Nos autos de Anchieta, havia certa persistência e determinação em destruir a cultura religiosa indígena para substituí-la pela cultura europeia, seja substituindo festividades e tradições, seja colocando no papel de demônio e seus ajudantes os líderes religiosos indígenas. A alegria das danças e das festas no desfecho servia para reforçar o êxtase oferecido pela igreja católico-cristã, assim como a mensagem da catequese. É preciso apontar no trecho acima que a presença da Roma antiga nada tem a ver com as peças ou autores clássicos. Trata-se, na verdade, da inserção de imperadores romanos perseguidores de cristãos e tidos, nas peças, como aliados do diabo.

No século seguinte, pouca coisa mudou. Continuaram as encenações religiosas. No século XVIII, entretanto, embora continuem encenando o *Triunfo Eucarístico* em cidades mineiras, como Vila Rica², o teatro, mesmo que timidamente, começa a despontar com a publicação de duas peças de Manuel Botelho de Oliveira, nascido na Bahia. De acordo com Prado (1999) os textos são impressos em Lisboa, já que a impressão de livros era proibida na colônia. Explica que as peças de Botelho são escritas em espanhol e têm como tema os enredos de capa e espada, influenciados pela literatura do século de ouro espanhol. No entanto, acrescenta Magaldi (1997, p. 25), “as

² A festa de cunho religioso e cívico comemorava a transferência do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário para a matriz de Nossa Senhora do Pilar. Foi relatada por Simão Ferreira Machado, morador das Minas e publicada em Lisboa em 1734. O festejo é um complexo de manifestações cênicas estruturado por procissões, carros e arcos triunfais, cavalcadas, touradas, apresentações de espetáculos teatrais, números musicais, danças e rezas.” (SOUTTO MAYOR, 2014, p. 9).

duas peças assemelham-se mais a exercícios literários, feitos por alguém que tinha um certo gosto, mas pouco espírito criador.”

O gosto muda nesse mesmo século e o teatro acompanha as mudanças. Sob a influência europeia, de gosto acadêmico e erudito, criam as casas de ópera, traduzem Pietro Metastasio, poeta e libretista italiano, realizam representações cênicas no Rio de Janeiro, mantêm-se elencos mais ou menos fixos para as representações, procura-se profissionalizar, por meio de contratos o ofício teatral. Magaldi (1997) ainda defende a existência de um vazio nesse campo da arte dramática no Brasil. Prado (1999, p. 23-24), no entanto, defende a importância da influência europeia nesse período:

Nada é mais significativo da influência exercida por Metastasio do que a admiração que lhe votava um poeta da eminência de Cláudio Manuel da Costa (1729-1789). Segundo seu próprio testemunho, uma vez que os respectivos manuscritos se perderam, ele traduziu nada menos que sete textos do escritor italiano, todos representados em Vila Rica. E de sua produção dramática original, igualmente desaparecida, o único exemplar que subsistiu acompanha de perto o modelo italiano. *O Parnaso Obsequioso*, encenado em 1768, para comemorar, à maneira arcádica, o aniversário do Governador de Minas Gerais, inspira-se diretamente nas *Ações Teatrais* de Metastasio.

Esse interesse pela arte dramática da Europa prossegue no século seguinte, quando se inaugura o Romantismo no Brasil, que põe fim, segundo Prado (1999), ao ciclo casas de ópera no país. Inaugura-se o surto de nacionalidade, já sob o impacto do movimento chefiado por Victor Hugo na França, com seu prefácio ao *Cromwell*. Gonçalves de Magalhães inicia esse novo período com sua peça *Antônio José ou o Poeta da Inquisição*, em 1838, lembrando no prefácio da peça ser ela a primeira tragédia escrita por um autor brasileiro, com um assunto nacional, o que a tornava um parâmetro para a arte dramática no Brasil. Na peça seguinte, *Olgiato*, Magalhães mantém elementos trágicos e românticos, seguindo tendências provenientes da França, mas com o suplemento de continuar com suas preocupações teóricas, mesmo que uma teorização própria, inaugurando ainda assim a crítica teatral. Ele é um autor que produz o teatro e o metateatro (MAGALDI, 1997).

O encontro entre o teatro e a busca de nacionalidade no Brasil teve um enlace positivo, embora, com *Antônio José ou o Poeta da Inquisição*, segundo Magaldi (1997)

tenha se mostrado à crítica como uma transição entre a antiga escola e a nova, denominada Romantismo. Mas a estreia

constituiu-se num êxito, pela união feliz do texto no desempenho da companhia de João Caetano, dirigindo-se a uma plateia que psicologicamente estava a esperar o acontecimento. Também no prefácio, Magalhães informa: “Ou fosse pela escolha de um assunto nacional, ou pela novidade da declamação e reforma da arte dramática (substituindo a monótona cantilena com que os atores recitavam seus papéis, pelo novo método natural e expressivo, até então desconhecido entre nós), o público mostrou-se atencioso, e recompensou as fadigas do poeta.” (MAGALDI, 1997, p. 35).

Bem observa o crítico a argúcia da análise do próprio poeta-dramaturgo que já via na relação entre a obra, público e representação o esteio fundamental para mudança concreta da direção da dramaturgia brasileira. Em vez de melodramas artificiosos, Magalhães credita como valor a mais na fatura de seu teatro a expressão natural da companhia que a representou. Gonçalves Dias, outro poeta que se enveredou pela produção teatral pode ter pensado do mesmo modo. Contudo, nenhuma das quatro peças que escreveu foi levada ao palco. Magaldi (1997) assinala que o Conservatório Dramático do Rio de Janeiro negou-se a representar *Beatriz Cenci*, num ato pioneiro de censura em nosso país. O poeta de *I-Juca Pirama* escreveu quatro peças: *Beatriz Cenci*, *Patkull*, *Boabdil* e *Leonor de Mendonça*. Prado (1999, p. 48) não comprova, mas sugere que *Boabdil* pode ter sido encenada, “ao que dizem, na Alemanha.” Porém, adverte, por outro lado, Magaldi (1997), não podem confundir os estilos aqueles que lerem as peças de Gonçalves Dias. Os traços brasileiros de sua poesia dão lugar a um propósito universalista do que a elementos nacionalistas. “Leem-se as peças de Gonçalves Dias como se pertencessem a um clássico português, tal o despojamento e a elevação da linguagem”, ressaltando-se ainda, afirma o crítico, “sobretudo no caso de *Leonor de Mendonça*, os valores de contenção sutil, a catástrofe que, apesar da crueza do desfecho sangrento, decorre de uma inevitabilidade calma e repousada.” (MAGALDI, 1997, p. 72).

Mais dois autores dramáticos são apontados como promessas que a morte prematura encerrou. Álvares de Azevedo deixou inédita a peça, ou, como nomeia Prado (1999, p. 49), “fragmento de peça”, *Macário*, que o próprio poeta admite ser fruto de uma inspiração confusa, afirmando que não destinava o drama à encenação. “Mostra o

encontro entre Satã, em versão europeia – olhos azuis de alemã, calça à inglesa, luvas de pelica – e Macário, que vai estudar em São Paulo, a exemplo do que fazia então o autor.” (PRADO, 1999, p. 49-51). Se a prosa revela uma promessa de um grande dramaturgo que o Brasil jamais viria a ter, por causa do fim precoce do autor de *Lira dos vinte anos*, o drama ainda concede espaço para os elementos da fase romântica do poeta paulista pertencente ao mal do século, em que se confrontam satanismo e religiosidade, céu e inferno, sensualidade carnal e sentimento amoroso, a meretriz e a virgem, o hedonismo e a espiritualidade.

Magaldi (1997) ainda faz menção a muitos outros poetas românticos que se dispuseram a produzir teatro, alguns, segundo ele, de mau gosto, ou seguindo as pegadas do teatro realista na esteira de *A dama das Camélias*. Mas prefere destacar outro poeta de morte prematura, Casimiro de Abreu, que deixou apenas *Camões e o Jau*, bem recebido em Portugal. Castro Alves também deixou uma única obra dramática, *Gonzaga ou a Revolução de Minas*. O poeta leu o texto para José de Alencar, que a recomendou, numa carta a Machado de Assis, que também saudou o trabalho do poeta. Magaldi (1997) afirma que a peça foi representada na Bahia, terra natal de Castro Alves, e depois em São Paulo, onde “o êxito não poderia ser maior.” (MAGALDI, 1997, p. 121).

Do teatro realista no Brasil, Faria (1993) recorta-o num período que vai de 1855 a 1865, mas sabemos que ele se estende até o princípio do século XX. *As Doutoradas* de França Júnior, por exemplo, é de 1888. As raízes desse teatro, segundo o crítico, é o teatro realista francês, a chamada *École du Bons Sens*³, cujo principal expoente é Alexandre Dumas e sua *La Dame aux Camélias* [A dama das Camélias]. Para essa nova escola, o bom senso se relacionava com a razão e a moderação, em lugar da exaltação do ego individual do Romantismo. Segundo Carlson (1997), os dramaturgos François Ponsard, Emile Augier e Alexandre Dumas Filho foram os primeiros a aplicar em suas peças as ideias da escola do bom senso, sobressaindo-se nesse campo os dois últimos. “Nas suas peças ele [Emile Augier] começou a aplicar, primeiro em verso depois em prosa, as ideias da “*école du bon sens*” aos temas contemporâneos; desse modo, ele e

³ A função da *École du Bons Sens* como reação ao Romantismo e preparação para o Realismo será melhor detalhada no Capítulo 2 desta pesquisa.

Dumas Filho estabeleceram o drama social pós-1850, a primeira escola pós-romântica”, que teve destaque na França, afirma Carlson (1997, p. 267).

Na dramaturgia realista Brasileira, influenciada pela crítica e produções francesas, Faria (1993) cita em primeiro lugar o crítico e dramaturgo Quintino Bocaiúva, que analisou com argúcia as peças daquele país nos palcos cariocas. Em plena efervescência romântica, ele foi corajoso o suficiente para criticar essa escola literária e apontar para o quadro elevado à primazia realista do teatro. De fato,

as críticas contundentes que Quintino Bocaiúva desferiu ao Romantismo, num momento em que a própria estética romântica ainda era hegemônica entre os nossos romancistas e poetas, são importantes para se perceber como teatro brasileiro assimilou com rapidez as transformações ocorridas nos palcos franceses, sobretudo no *Gymnase Dramatique*. [...] Como as primeiras peças francesas representadas no Ginásio apresentavam o retrato de uma sociedade civilizada, moralizada, regida por uma ética burguesa impecável, parecia-lhe que esse tipo de dramaturgia exerceria uma influência benéfica no espírito dos brasileiros. Para um país novo, ainda em formação, Quintino Bocaiúva não queria nem o irracionalismo romântico, altamente destrutivo e pessimista, nem as formas variadas do baixo-cômico – largamente criticadas ao longo dos *Estudos Críticos e Literários* –, cujo único fim era o riso pelo riso. (FARIA, 1993, p. 144-145).

Apesar de romântico em suas narrativas, José de Alencar segue a mesma trilha preconizada por Quintino Bocaiúva e será realista como dramaturgo. Alencar admirava Dumas Filho e acompanhava-lhe as diretrizes conferidas para um novo teatro. Conforme as palavras de Faria (1993, p. 149), “leitor dos dramaturgos realistas franceses e frequentador do Ginásio, Alencar foi o primeiro dramaturgo brasileiro que juntou naturalidade e moralidade numa mesma peça, *O Demônio Familiar*”, tornando-a um ‘daguerreótipo moral’ da nossa sociedade”, instruindo nesse sentido, segundo o autor de *O Guarani*, que a criação de nosso teatro só se dava, portanto, com a “assimilação dos preceitos do realismo teatral francês.” (FARIA, 1993, p. 149).

No caso de Machado de Assis, apesar de aderir às mesmas ideias como crítico, frustra-se como dramaturgo. Defende a proposta teatral de Dumas Filho, elogia os franceses, o realismo das peças, e na comédia tem Molière na mais alta conta, mas escreve sem deixar-se ditar pela influência de nenhum deles. Escreveu comédias curtas, pois se achava sem forças para a alta comédia, comenta Faria (1993). O fato é que, segundo esse crítico, seja pelo caminho que o teatro no Rio de Janeiro tomara a partir de

1863, seja por excesso de autocrítica, Machado não escreveu mais nenhuma outra peça, nem tampouco tentou a alta comédia sobre a qual havia tecido críticas as mais favoráveis.

No final das contas, conclui Faria (1993), a representação de peças de autores brasileiros nos palcos cariocas, segundo a influência de temas e formas do realismo teatral francês acabou se tornando uma renovação na dramaturgia nacional. Alencar foi o primeiro e a ele seguiram pela ordem, afirma Faria (1993), Quintino Bocaiúva, Joaquim Manuel de Macedo, Aquiles Varejão, Sizenando Barreto Nabuco de Araújo, Valentim José da Silveira Lopes, Pinheiro Guimarães, Francisco Manuel Álvares de Araújo, França Júnior, Constantino do Amaral Tavares e Maria Angélica Ribeiro. Deixa de fora da lista, sem explicações, Artur Azevedo, um dos mais brilhantes em meio à suposta decadência do teatro brasileiro no final do século XIX. O crítico ainda adverte “que nem todos conseguiram um bom resultado estético. De um modo geral, não se trata de um repertório de alto nível, embora algumas peças, naturalmente melhores do que outras, tenham feito sucesso de público e de crítica.” (FARIA, 1993, p. 165).

Na comédia, embora o nome de Martins Pena se destaque no gênero e como iniciador do teatro com temas nacionais, ele não começou por esse caminho. Começou escrevendo dramas históricos e indianistas, à maneira dos românticos, que preferiam cenários europeus e exóticos. Mas, como Molière já havia feito antes dele, teve a sensibilidade para observar o cotidiano do próprio teatro que se produzia na corte. Segundo Prado (1999), o maior comediógrafo brasileiro do século XIX, compôs, no princípio da carreira, dramas e tragédias, mas como as representações no Brasil duravam horas, habituaram-se a desenvolver o *entremez*, por influência dos portugueses que aqui aportaram. Assim, Martins Pena

assimilou esses processos tradicionais, na medida em que se foi assenhoreando da técnica e dos truques do ofício, mas sempre adicionando-lhes uma nota local, de referência viva ao Brasil, de crítica de costumes, na linha de certas comédias de Molière, de quem foi logo considerado discípulo. O seu teatro revela um pendor quase jornalístico pelos fatos do dia, assinalando em chave cômica o que ia sucedendo de novo na atividade brasileira cotidiana, com destaque especial para a cidade do Rio de Janeiro. (PRADO, 1999, p. 57).

Foi com Martins Pena que a comédia de costumes fixou suas raízes na literatura dramática nacional, assenhoreando de tudo que fosse de mais cotidiano na vida carioca, tomando como referência os tipos e temas da sociedade, na linha do teatro de costumes de Molière, dramaturgo francês do século XVII, como, por exemplo, o juiz de paz, as festas populares, as apresentações operísticas, o médico e a homeopatia, a exploração de esmolos pelas irmandades religiosas, produtos portugueses e europeus falsificados, as aventuras de um Don Juan, sempre conservando “a urgência e a precipitação do entremez.” (PRADO, 1999, p. 57).

Artur Azevedo e França Júnior serão os herdeiros diretos dessa comédia de costumes inaugurada e consolidada por Martins Pena, conquanto fossem tão responsáveis quanto os outros pela “decadência”⁴. Adeptos da peça ligeira e menos séria, paradoxalmente ambos tentam a todo custo se posicionar contra a quase destruição do drama e da comédia na segunda metade do século XIX, especialmente no final daquela centúria, quando a preferência pelo gênero ligeiro se espalhou pelo Rio de Janeiro e galvanizou o gosto popular. Segundo Magaldi (1997, p. 152), “somente a abnegação da gente de teatro impediu que o gênero desaparecesse por completo da paisagem carioca, à falta de estímulo do público.” Artur Azevedo e França Júnior, fruto das contradições desse tempo, estão na conta desses abnegados. Reagindo contra os gêneros importados, principalmente da França, gêneros como a opereta, o canção, a ópera-bufa, a bambochata e a paródia, Artur Azevedo colocava em questão a crítica de Machado de Assis, para quem não havia no Brasil uma peça que merecesse o nome de obra nacional. Pelo menos duas obras são consideradas obras primas da dramaturgia brasileira, segundo Magaldi (1997): *A Capital Federal* e *O Mambembe*. Ainda assim, Azevedo trouxe, quando de sua mudança para o Rio de Janeiro, vindo do Maranhão, aos dezoito anos de idade, a peça *Amor por Anexins*, “que ainda hoje funciona no palco, pela graça com que se enfileiram os ditos sentenciosos, sempre a propósito.” (MAGALDI, 1997, p. 153).

⁴ Sempre tomaremos esse termo e seus sinônimos em referência ao teatro no Brasil, nos três últimos decênios do século XIX, entre aspas, devido a novas interpretações que se têm feito atualmente. Para alguns críticos, a decadência depende da perspectiva de quem a vê. Neste caso, o ponto de vista é dos críticos acadêmicos daquele período e de alguns críticos tradicionais da atualidade. Cf. Capítulo 2 desta dissertação.

Contudo, é na dramaturgia de França Júnior que se encontra a verdadeira continuação da fixação de costumes iniciada por Martins Pena. Ao comparar ambos, Magaldi (1997, p. 140) afirma:

Diversas características análogas, presas à crônica da realidade à volta, aproximam a obra de ambos, embora a distância de algumas décadas devesse forçosamente alterar a visão da sátira. Martins Pena é mais ingênuo e espontâneo, formado no clima romântico; França Júnior é mais realista e elaborado, e se deixa às vezes contaminar pela vulgaridade que se propagou nos espetáculos da segunda metade do século.

O crítico reconhece a diferença entre os dois dramaturgos fixadores de costumes, um preservando a pureza do sentimento juvenil, as sensibilidades delicadas, como é próprio do Romantismo. França Júnior, no entanto, já no período realista no Brasil, escreve peças de conteúdo os mais rasteiros, e, por outro lado, as mais bem elaboradas das melhores da dramaturgia nacional. Entre estas últimas figura *As Doutoradas*, de tema feminista, de uma complexidade em sua carpintaria teatral e em suas influências do teatro francês e greco-romano, ocultada sob a sua aparente simplicidade, que até hoje não foram devidamente analisadas, destacando os críticos sempre um viés conservador e supostamente reacionário do dramaturgo carioca. O referencial teórico na seção seguinte deste capítulo, sobre a relação entre texto e representação, entre a literatura e o teatro, assim como os elementos constituintes de *As Doutoradas*, fornecer-nos-ão as proposições sobre as quais fundamentaremos nossa análise da peça, a fim de mostrar essa complexidade e essa profundidade, que a aparente despreensão da peça parece ocultar.

1.3 Teatro e Literatura

No atual estado da arte, no que se relaciona aos estudos do texto dramático, duas situações aparentemente antagônicas se destacam. De um lado o *status* de obra literária desse gênero na história da literatura; do outro, o avanço dos estudos no campo da semiologia do teatro, que tenta construir um quadro teórico e uma metodologia que deem conta do teatro em sua totalidade, envolvendo tanto o texto dramático quanto a

representação, além é claro de todos os elementos extralinguísticos que constituem esta última. O desdobramento desses estudos parece confluír para uma posição em que o teatro tende a ser visto no conjunto de uma arte denominada *teatralidade*, na qual o texto não passa de um mero elemento a mais na composição dessa teatralidade, desvinculando-se assim da literatura. Não obstante, o tratamento ambíguo que se dá a esse posicionamento evoca mais dúvidas que certezas a respeito do lugar que o teatro ocupa na literatura.

Para citar um exemplo que alimenta essa ambiguidade leia-se a advertência de *As Doutoradas* de França Júnior (2002), obra publicada pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), ligada ao Ministério da Cultura, e que serve de *corpus* a esta pesquisa. Na advertência, os editores notificam que o texto da peça não teve edição em vida do autor. Embora traga a data de 1888, a primeira publicação só aconteceu em 1932, financiada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). A edição da Funarte segue a da SBAT e ainda previne:

Como o texto de *As doutoras* não teve edição em vida do autor e a primeira publicação foi da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais em 1932 – sem indicação da fonte –, seguimos o texto dessa edição, confrontando-o com um manuscrito apógrafo (possivelmente livro de ponto) pertencente a Antônio Ramos. As rubricas do texto manuscrito diferem das rubricas da SBAT porque incluem a localização dos atores no palco e algumas indicações de cena. Em tais circunstâncias anotamos apenas a divergência; entretanto, quando os textos das falas estão diferentes, anotamos a variante do manuscrito ao pé da página. (FUNARTE, 2002, p. 895).

Eis um fato que por si corrobora a convicção daqueles para os quais o texto é somente uma partitura, uma realização em potencial da apresentação. França Júnior teria escrito *As Doutoradas* com o pensamento no palco, na atuação ou apresentação da peça a um auditório. Além do mais, traz rubricas de encenação, ou seja, anotações sobre posicionamentos dos atores no palco, indicações de cenas, que corresponde a uma especial referência aos encenadores, diretores e demais funções relativas à dramatização. No entanto, o que dizer da referência à obra literária dramática na historiografia dos períodos literários? Não é difícil notar que a maior parte dos estudiosos dessa matéria se interessa pelo texto dramático dos primeiros momentos de formação da literatura brasileira, como o teatro de José de Anchieta ou Manoel da Nóbrega. Ainda se nota a atenção dedicada ao teatro no Romantismo e no Realismo

enquanto obra dramática para ser lida individualmente. À medida que os anos avançam, com a evolução do gênero e de sua complexidade, o interesse dos historiadores da literatura vai diminuindo.

Acontece às vezes de a historiografia literária no Brasil tratar a obra teatral de modo episódico, como acontece, por exemplo, com Massaud Moisés (2001), que apresenta um capítulo particularmente aplicado à análise do teatro no volume 2 da sua *História da literatura brasileira*, dedicado ao Realismo e ao Simbolismo, consideração que desaparece na edição destinada ao Modernismo. Noutras situações, a historiografia reduz o espaço da literatura dramática a uma síntese à parte, realizada por um especialista, cuja perspectiva é mais a do teatro como representação do que obra literária. Em outros estudos, v.g., *A literatura no Brasil* (1986), obra coletiva fundamentada no quadro teórico do *new criticism*, tem-se um capítulo em separado, onde os saltos sintéticos são amplos, iniciando sua apresentação com uma notificação cujo teor revela a herança do pensamento sistêmico, à maneira de Antonio Candido em sua *Formação da literatura brasileira* (1997):

O teatro brasileiro, como atividade contínua, alicerçado nos três elementos constitutivos da vida teatral – atores, autores e públicos estáveis – só começa, de fato, com a Independência. Não nos faltam, é certo, desde os primeiros séculos, espetáculos teatrais. Mas são manifestações isoladas, esporádicas, insuficientes para afirmar a existência de um verdadeiro teatro. (PRADO, 1986, p. 10).

Como se pode observar nessas linhas, contraditando aspectos do próprio movimento do *new criticism*, que aborda a obra de arte literária em sua imanência, o crítico se refere ao espetáculo teatral, que remete a elementos extraliterários. Prado (1986) foca sua análise na divisão entre manifestações esporádicas e o “verdadeiro” teatro. Mas isto não o impede de começar das origens, com Anchieta, e chegar até a era contemporânea. Ademais, não distingue entre texto dramático e espetáculo. Sua ideia de literatura dramática se baseia na ideia de totalidade, unindo sua realização concreta, a importância dos atores e sua história, dando-nos a impressão de que o texto é um elemento suplementar.

Como nossa pesquisa se interessa pelo texto dramático, é preciso, antes de nossa análise de *As Doutoradas*, determinar não só o posicionamento teórico de nosso discurso sobre a peça, mas também a da problemática estabelecida no atual estado da arte a

respeito do conflito entre texto e representação. Começaremos, portanto, estabelecendo uma proposição geral: o avanço dos estudos da semiótica teatral não impede o texto dramático de situar-se como sistema semiótico literário, ou seja, como obra literária. A partir dessa proposição geral, analisamos em seguida as duas posições: 1) o texto dramático situado no interior da própria literatura; e 2) o posicionamento dos estudos atuais da semiótica teatral. Esperamos, no fim deste capítulo, extrair dessas análises as proposições teóricas que nortearão o desenvolvimento desta pesquisa.

1.3.1 *O teatro como literatura*

Não é preciso ler mais do que uma das inúmeras sínteses a respeito das teorias relativas aos gêneros para compreender o estabelecimento da literatura dramática no interior da própria história literária. Como aponta Ubersfeld (2005), é vários o tipo de leitor de teatro como literatura, haja vista que as mais importantes obras clássicas francesas, por exemplo, pertencem ao teatro, desde a Idade Média ao século XX. São lidas por colegiais, professores, universitários, nas instituições de ensino e fora dela. Interessam também ao leigo.

Como gênero, começa na antiguidade grega e chega até a contemporaneidade, afirma Soares (1999). Em Platão, embora o filósofo atribuísse às artes uma tendência moralizante e as proibisse em sua República, tem-se a primeira referência à comédia e à tragédia, construídas inteiramente por imitação. De fato, no livro 3 de *A República*, Sócrates refere-se assim a este assunto com seu interlocutor:

Percebeste muito bem, e creio que já se tornou bem evidente para ti o que antes não pude demonstrar-te; que em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros gêneros, se estás a compreender-me. (PLATÃO, 1976, p. 18).

Portanto, imitação ou *mimese* constituem o drama, ou seja, outros falam em lugar do narrador ou, como afirma Platão (1976), do poeta ou autor. Para o filósofo grego, existia uma hierarquia na produção artística, na qual o poeta figurava em último lugar,

enumerando, respectivamente, o natural ou existente em primeiro; o artesão que fabricava o objeto, em segundo; e o poeta, que imitava aquilo que o artesão produzia. Soares (1999) lembra que Aristóteles nega essa hierarquia e, ao contrário de Platão, valoriza o trabalho do artista. De fato, texto e autor ganham predominância a começar no tratamento dado à forma. Aristóteles (1996) determina não só os componentes da tragédia e da comédia, mas também o conteúdo de cada um desses gêneros. Existe no autor da *Poética*, conquanto seu conceito seja o de personagens falarem em nome do autor, o que remete à representação e ao espetáculo, uma grande preocupação com a forma, com o texto literário. Segundo Soares (1999, p. 15),

convém lembrar que, em Aristóteles a diferenciação formal dos gêneros está intimamente ligada à preocupação conteudística. Por exemplo, o hexâmetro dactílico, sendo o verso mais afastado da fala comum, melhor se coaduna à grandeza dos caracteres e das ações heroicas e à solenidade da épica e, por isso, a caracteriza.

Encontramos a mesma preocupação em Horácio, escritor romano, a estabelecer um tom, um ritmo e um metro para a obra, consoante o gênero, eliminando qualquer possibilidade de hibridismo. Adequava-se assim a obra à situação de que tratava o seu conteúdo, diferenciando, no texto dramático, o que era comédia daquilo que era tragédia, cada uma com seus elementos próprios, estabelecidos com rigidez pela poética e pelos autores.

Manteve-se essa rigidez no classicismo, durante o século XVI, período no qual se tomam os autores da antiguidade grega e romana como modelos ideais que deveriam ser seguidos. Acrescentaram um novo gênero, o lírico, diante da necessidade “de se classificarem poemas como, por exemplo, os do *Cancioneiro*, de Petrarca, à poesia dramática e à poesia narrativa da *Poética*, de Aristóteles.” (SOARES, 1999, p. 12). No século XVII, os gêneros na literatura ganham uma conotação racionalista, de busca de equilíbrio, bom senso, clareza e adequação. Obedecem todos eles a regras fixas, predeterminadas. Na literatura dramática, a tragédia é um gênero maior enquanto a comédia e a farsa são gêneros menores.

A grande revolução nos gêneros, principalmente para o drama, ocorre no Romantismo, na segunda metade do século XVIII. Começou com o movimento *Sturm und Drang*, na Alemanha. Relewa-se a individualidade do poeta, assim como ganha vital

importância a autonomia da obra literária. Condenam-se as classificações, as regras fixas, a imposição de um quadro fechado dentro do qual a liberdade criativa fosse minimamente atingida. Contra o classicismo, o romântico pregava o hibridismo. Misturam-se a comédia e a tragédia, poesia e prosa, o grotesco e sublime, contrariando a poética do classicismo. Dessa liberdade, surgiram tragicomédias, romances em forma de poesia, o drama enquanto teatro híbrido em seu conteúdo, principalmente em seu aspecto burguês.

Um dos maiores exemplos dessa reinvenção dos gêneros ocorreu na França, mais precisamente na literatura dramática. Victor Hugo publicava o drama *Cromwell*, no qual apresentava o famoso prefácio no qual ele defendia as novas ideias. Depois de repassar criticamente todo um passado de criação literária do passado, Hugo, a certa altura, conclui:

Diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. Rubens assim o compreendia sem dúvida, quando se comprazia em misturar com o desenrolar de pompas reais, com coroações, com brilhantes cerimônias, alguma hedionda figura de anão da corte. Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. (HUGO, 2007, p. 33).

Do ponto de vista dos estudiosos da segunda metade do século XIX, essa perspectiva provava que os gêneros evoluíam, eram determinados pela raça, o momento histórico, condições extraliterárias de todo tipo, como geografia, cultura, fatores históricos e individualidade. Diante do drama romântico acima, a tragédia desaparecia, motivado pela lei darwiniana de adaptação do mais forte. Essa concepção será defendida pelo Naturalismo, de cujo teatro falaremos no Capítulo 2 desta dissertação. Neste ponto dos estudos de gêneros literários, há um retorno à posição normativa, com o gênero destacando-se como forma independente, deixando, à parte, o que pertencia especificamente ao texto literário. “Estes princípios conduzem necessariamente à subestimação radical da obra literária em si, julgada e valorada sempre através de sua inclusão dentro dos quadros de um determinado gênero”, avalia Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2006, p. 366). Sobre como essas ideias, na segunda metade do século XIX, influenciam França Júnior também será tratado em uma das seções do Capítulo 2 desta

pesquisa. Aqui interessa o fato de que, depois das ideias realistas e naturalistas, muito se discutiu e se renovou na cena dos gêneros literários, especialmente do teatro, com o retorno, a partir dos formalistas russos, à especificidade da obra literária. Nos estudos que se seguiram o texto dramático não deixou de figurar na literatura com seus elementos específicos que o diferencial do lírico e do narrativo. A palavra drama significa, segundo sua etimologia, ação. Para Soares (1999), o texto dramático, se ele se completa na representação, antes é texto dramático, “apresenta-se como se existisse por si mesmo, *sem a interferência de um narrador* [...], o objetivo do escritor [...] é a *meta a alcançar*”, projetando-se “para o final, através da manutenção de uma forte *expectativa*, que desemboca no *desfecho* ou *solução*.” (SOARES, 1999, p. 59, grifos da autora).

O crítico Northrop Frye (1973) apresenta a mesma definição para o gênero dramático. Para ele, o drama trata especialmente do ocultamento do autor e o fato de os personagens se dirigirem diretamente a um auditório, podendo esse auditório ser reconhecido, com o destaque que esse crítico vê na palavra impressa, com o leitor. Segundo ele,

temos de falar do princípio da apresentação, se as distinções entre a palavra representada, falada e escrita, significam alguma coisa na idade do prelo. Pode-se imprimir uma poesia lírica ou ler um romance em voz alta, mas tais mudanças incidentais não são bastantes em si mesmas para alterar o gênero. A despeito de todo o extremoso cuidado merecidamente expendido com os textos impressos das peças de Shakespeare, são elas em princípio para serem representadas, e pertencem ao gênero dramático. Se um poeta romântico dá ao seu poema uma forma dramática, pode não esperar, nem mesmo desejar, qualquer encenação teatral; pode pensar inteiramente em função de impresso leitores; pode mesmo acreditar, como muitos românticos, que o drama teatral é uma forma impura, por causa das limitações que impõe à expressão individual. (FRYE, 1973, p. 243).

Pode-se observar que o crítico destaca a dupla realização da obra dramática, como espetáculo e como texto literário, que pode ser lido ou pode ser representado, podendo ainda nem mesmo ter sido escrito para ser representado. A obra dramática só em princípio foi elaborada para a representação. Decorre ainda do fato de se dar uma atenção toda especial aos textos de autores clássicos tão representativos na literatura de várias nacionalidades, a que o crítico nos faz reportar com a referência aos textos de Shakespeare. No entanto, os mais recentes estudos sobre o teatro, dentre os quais

sobressaem os da semiologia ou semiótica teatral, o assunto texto e representação voltou a ser abordado de uma maneira mais profunda. O que se questiona é qual deles é mais importante, se um pode desligar-se do outro, ou ainda, se existiria o teatro como literatura, e, se existir, que elementos metodológicos devem ser usados na análise de uma peça.

1.3.2 *Teatro-em-ato e partitura: entre o texto e a representação*

O objeto de estudo da semiologia do teatro costuma ver o texto apenas como parte integrante de uma totalidade que se realiza no palco. Assim, o texto é uma das várias semióticas. Contudo, o fato teatral não aparece como apenas uma soma dessas semióticas, “mas como uma estrutura íntegra e totalizante a suportar todo o processo da significação teatral”, afirmam Coelho Netto e Guinsburg (2006, p. 359). Esses críticos partem de níveis mais elementares até os mais profundos para a estruturação de uma semiologia que permita abranger qualquer obra teatral. Para tanto, advertem: seu objetivo é do “teatro *em ato*, isto é, do teatro-espetáculo, do teatro em realização, e não do teatro como projeto ou do teatro como uma potencialidade a partir de uma escrita no papel.” (COELHO NETTO; GUINSBURG, 2006, p. 360-361).

Mas onde ficam as peças nesse contexto semiótico de fundo saussuriano? Coelho Netto e Guinsburg (2006), no aprofundamento verticalizado de sua análise, distingue espetáculo teatral de teatro. Essa é uma das poucas vezes em que ambos, em sua metodologia, reportam à existência de grandes obras dramáticas:

Dentro da categoria do *espetáculo teatral* pode se colocar uma série de formas rudimentares de teatro da qual o chamado “teatro de variedades” é um exemplo. [...]. Na categoria do Teatro propriamente dito coloca-se tudo aquilo que tradicionalmente tem constituído o corpo de uma disciplina ou de disciplinas de estética teatral: peças de Sófocles, Shakespeare, Brecht, Ionesco, teatro popular (enquanto de estrutura assemelhada à do teatro dito “erudito”) etc. (COELHO NETTO; GUINSBURG, 2006, p. 364, grifo dos autores).

Já é um certo reconhecimento da presença de textos dramáticos tais como são reconhecidos no interior da literatura ou das disciplinas de estética teatral, na qual

podemos reconhecer a literatura. Embora não trate diretamente do texto dramático em si, a semiótica teatral não pode escapar ao dilema de ora ir ao texto, ora voltar à representação. Assim é que para construir um método que dê conta da totalidade significativa do teatro, esses dois críticos, advertindo não ser objeto de sua análise, propõe para o texto escrito o nome de nível virtual, avançando sua abrangência não só para a peça escrita, mas também para o texto escrito de um fato teatral ou de uma intenção de teatro. E se tivermos uma peça teatral escrita nos moldes convencionais, como é o caso de *As Doutoradas* de França Júnior? A resposta é simples: “Se se tiver um texto escrito (a peça escrita) ou mesmo oral, cabe uma análise estrutural da narrativa, que deve ser considerada – bem como uma análise semiológica de processo de comunicação com o público – se se abordar o teatro em sua totalidade absoluta.” (COELHO NETTO; GUINSBURG, 2006, p. 369).

Mas nem sempre há um consenso dessa natureza. Na maior parte das vezes, texto e representação aparecem no interior de uma discussão em que a balança pende para um ou para o outro lado. Ou senão cria a contradição a que se refere Ingarden (2006), segundo o qual o teatro ao mesmo tempo se funde à representação e ao mesmo tempo se opõe a ela. São dois sistemas de signos diversos que se combinam e se chocam. Todo o conjunto do sistema semiótico da representação desaparece ou é reduzido a um grau zero no texto teatral. Para esclarecer essa ideia, suponhamos que a um signo se coloca, em termos de comunicação, uma representação. O signo, no mundo real, está no lugar de outra coisa. No teatro essa representação se neutraliza, porque no palco ou no texto literário a representação é atravessada por outro mundo, por outra significação. É claro que essa explicação do crítico se baseia na semiótica. Em outros pontos de sua análise, entretanto, procura ser mais preciso. Mas não apresenta muito mais que o confronto e a combinação de texto e representação, avaliando a estrutura da obra literária que comparece no drama. Segundo o crítico polonês, a obra literária, incluindo o teatro, é uma forma linguística bidimensional, lembrando o que já havia destacado em *A obra de arte literária* (1965), ou seja, uma linguagem atravessada por estratos ou camadas, o fônico-linguístico, o da significação, o dos quadros esquematizados e o das objetualidades. Além disso, tem-se uma sucessão de capítulos, atos, cenas e quadros que se sucedem temporalmente formando uma unidade de começo, meio e fim. A partir da linguagem e dos estratos a peça se concretiza por inteiro na representação. Ele acredita

que somente dessa maneira o drama se concretiza, com a junção dos dois sistemas semióticos, o texto e a representação. “Quando uma peça é realmente encenada, constitui um espetáculo teatral onde os objetos, as personagens representadas e suas ações – ou alguns de seus traços, pelo menos – aparecem em quadros visuais”, afirma Ingarden (2006, p. 152). Para ele, na encenação as palavras que formam o texto principal são mostradas ao ouvinte pelos atores, na forma concreta do estrato fônico.

Sob esse ponto de vista, o teatro se liga à literatura de maneira diferente, não como ato consumativo, mas criativo, podendo ser assim compreendida a proposição de Ingarden (2006), de que o teatro é um caso-limite da literatura, afirma (2006). Se não for encarada desse modo, a peça de teatro resulta num mero equívoco:

Dentro desta perspectiva, toda montagem teatral é uma metalinguagem da obra literária e com ela se relaciona tomando-a como linguagem objeto. Este nível de leitura faz do teatro uma atividade crítico-criativa ao mesmo tempo, é metateatro na medida em que a montagem cênica é impelida a tomar consciência de si mesma como processo, isto é, como atualização de uma experiência. (FERRARA, 2006, p. 204).

Ainda aqui a afirmação do crítico se baseia na oposição texto-representação, tomando como ponto de comparação a literatura narrativa, cuja conclusão é a de que nesse ato comparativo tem-se uma visão distanciada da especificidade do teatro como obra literária. A tendência, portanto, é valorizar a representação ou senão o texto dramático como consequência de um efeito intersemiótico, “onde os signos se cruzam e perdem a arbitrariedade original para se deixarem contaminar por outras interferências significantes a fim de que o som possa ser visto; o movimento ouvido; o gesto, falado; o espaço, sonorizado.” (FERRARA, 2006, p. 205).

Nada impede, no entanto, que uma obra dramática seja funcionalmente texto literário, e seja analisado como tal, e representação, pondera Segre (1986). As palavras desse crítico podem ser reconfiguradas na seguinte pergunta: Pode uma peça teatral ser ao mesmo tempo texto literário e representação? O melhor modelo que responde a essa indagação está na peça *Acte sans paroles* [Ato sem palavras] de Samuel Beckett:

O *Acte sans paroles* (*AsP*) de Beckett parece conchamar, desde o título, a um rebaixamento da linguagem a uma função secundária: se interpretarmos *paroles* como “discursos” (antes, “monólogos”, dada a unicidade da personagem), o (*AsP*) é totalmente destituído disso; no mais, o (*AsP*) é

destinado à representação, por isto a expressão linguística do texto impresso serve unicamente para descrever os movimentos que, em cena, atualizam o texto, já libertado do suporte linguístico. (SEGRE, 1986, p. 273).

A mesma antinomia se mantém nessa citação ao se debruçar sobre a obra dramática. Um texto dramático vive em potência e se atualiza no palco. Esta parece ser uma atitude da renovação semiótica para um modelo de análise abrangente para o teatro. Como se desvencilhar da histórica condição de obra literária comparece como questão inolvidável até mesmo para semioticistas, semiólogos e estruturalistas. O próprio Segre (1986, p. 273) não escapa à tentação de explicitar a dupla percepção ontológica do texto dramático:

Por outro lado, Beckett publicou mais de uma vez o (*AsP*), conferindo a seu texto uma autonomia literária: as palavras que o compõem são, para todos os efeitos, uma obra de Beckett. Deprendemos, portanto, imediatamente, duas oposições: renúncia à linguagem (na cena) / uso da linguagem (na imprensa); função servil do texto (instruções) / autonomia do texto (mensagem).

Para resolver o problema, o crítico joga para o interior da obra dramática a oposição que foi criada no âmbito extralinguístico, no uso ou não uso da linguagem, em cena e fora dela, ou ainda na função servil da linguagem presente nas didascálias (instruções), que Segre (1986) se esquece de apontar como elemento imanente do próprio texto teatral. E por último a autonomia que ele confunde com a mensagem, justamente o mecanismo que, ao situar o texto dramático na literatura, o reduz a simples mensagem. Essa posição já foi criticada acima, mas vale a pena repetir as palavras de outro crítico, que nos sugere o confronto entre as duas opiniões:

[Logo] a distinção entre narrativa e drama, como gêneros literários distintos, é uma visão que não considera a especificidade do teatro na sua relação com o texto literário, mas admite subjacentemente que este ocupa em cena a posição central e os demais recursos são acessórios destinados a tornar o significado dramático agradável aos olhos e/ou de mais fácil apreensão. Esta visão ainda está comprometida com um conceito de literatura e de arte enquanto comunicação de mensagem. (FERRARA, 2006, p. 204).

Ambos os posicionamentos, conquanto não se invalidem, remetem a direções antinômicas. Para Segre (1986), se a peça de teatro se vale como texto literário, é pela mensagem e pelas instruções, portanto como mensagem comunicativa. E a

representação se constitui no seu contrário, porém feita em ato, pela renúncia mesmo daquilo que faz da peça de Beckett um texto dramático. Para Ferrara (2006), no entanto, o texto dramático não pode e nem deve ser comparado à narrativa literária, ou com um conceito de comunicação de mensagem, o que equivale a empobrecer ou reduzir em demasia a riqueza da obra dramática, sempre em potência enquanto texto.

Essa antinomia ou aparente contradição é resolvida por Ubersfeld (2005) que, além esclarecer a relação entre texto e representação, expõe alguns elementos constituintes do texto dramático. Mas é preciso cautela. O título de seu livro, *Para ler o teatro*, procura um modelo semiótico para o teatro enquanto totalidade. No entanto, ela começa por desfazer o que ela chama de uma das muitas contradições daqueles que se referem ao teatro, ou seja, a oposição entre texto e representação. Segundo Ubersfeld (2005), não se pode recusar a distinção entre ambos. Para chegar à defesa do conjunto do discurso teatral, como forma e substância do conteúdo e de expressão, ela retoma duas atitudes possíveis para o texto dramático, a clássica, que privilegia o texto, e a moderna ou vanguardista, que defende, às vezes radicalmente, a recusa do texto. Esse conjunto, formado pelo texto e pela representação, não pode ser desfeito, principalmente porque o crítico deve recorrer a instrumentos diferentes para a análise da representação e para a análise do texto. “Não é possível examinar com os mesmos instrumentos os signos textuais e os signos não-verbais da representação: a sintaxe (textual) e a proxêmica são abordagens diferentes do fato teatral, abordagens que é bom não confundir de início”, afirma Ubersfeld (2005, p. 5).

Fica evidente que essa crítica pretende tratar o texto teatral como objeto para o qual se pretende construir um modelo semiótico, passando pela totalidade que ela define como teatralidade. Para tanto, texto e representação estão intrinsecamente relacionados. Para a pergunta “O que é um texto de teatro”, ela o vê composto de duas partes “distintas, mas indissociáveis: o diálogo e as didascálias (ou indicações cênicas ou direção de cena)” (UBERSFELD, 2005, p. 6). O restante de sua apresentação recorre aos modelos de comunicação linguística de Jakobson e ao modelo actancial de Greimas. Quanto ao primeiro, por sua adaptação à proposta do discurso teatral enquanto teatralidade (texto e representação, relações intersemióticas), está fora dos propósitos desta pesquisa. Quanto ao segundo, o modelo actancial, levamos em consideração as muitas dificuldades e generalidades apontadas por Pavis (1999) na elaboração de um

modelo de análise para uma peça de teatro. Segundo esse autor, a insatisfação mais frequente por esse modelo é a sua excessiva generalidade e sua imoderada universalidade, sobretudo em relação às funções do destinador e do destinatário. Ubersfeld (2005), por exemplo, leva em conta na dramaturgia um emissor que abranja autor, diretor, cenógrafo etc., o que permite concluir pela sua proposta semiológica da totalidade teatral.

Por isso preferimos situar como bases desta pesquisa o enquadramento teórico da crítica literária sociológica, fundamentando-nos em uma afirmação de Ubersfeld (2005). Embora aplique o modelo actancial de Greimas em sua concepção de semiótica teatral, ela não perde de vista o caráter social do texto dramático:

Mais do que qualquer outra arte – daí sua situação perigosa e privilegiada –, o teatro, pela articulação texto-representação, e mais ainda pela importância do investimento material e financeiro, expõe-se como uma *prática social*, cuja relação com a produção nunca é abolida, nem quando, por momentos, aparece esmaecido, e quando um trabalho mistificador o transforma, por conveniência da classe dominante, em simples instrumento de diversão. *Arte perigosa*: direta ou indireta, econômica ou policial, a censura – às vezes sob a forma particularmente perversa da autocensura – o mantém sempre sob controle. (UBERSFELD, 2005, p. 2, grifos da autora).

Evidentemente, Ubersfeld (2005) refere-se à articulação entre texto e representação, mas já deixou claro, como apontamos acima, que tanto um como outro são passíveis de análise, só modificando os instrumentos da investigação. Para a crítica literária sociológica que aplicaremos em nosso estudo, fundamentamo-nos em Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo (1980) e Candido (2006). Para os dois primeiros, as obras literárias não são produzidas em um vazio social, nem muito menos através de um meio estético neutro. Afirmam que todo novo texto se recorta sobre um horizonte de uma tradição cultural e de um sistema literário que constituem o campo intelectual onde se determina o que é possível escrever por verossimilhança. Altamirano e Sarlo (1980) avaliam que essa consciência do possível, ao mesmo tempo que delimita o campo do perceptível e do representável, traça também o horizonte de uma classe. A convenção, segundo esses críticos limita o horizonte do possível, indicando que gêneros, espécies, temas, moral e qual a ideologia reflete a literatura, como se concebem os personagens, que relação se estabelece no interior do texto entre o destino dos indivíduos e o da sociedade, relação privilegiada, por exemplo, na tradição forte da escola realista.

Através das inúmeras noções da crítica literária sociológica para o objeto literário, entre elas a problemática de sua análise cultural, é possível abordar o texto dramático enquanto elemento de um determinado campo sociológico e estético.

Nesse contexto, Altamirano e Sarlo (1980) chama a atenção para o caráter intersemiótico da obra literária. Para eles, a obra literária considerada como mensagem codificada segundo mais de um código, como é o caso da literatura na concepção contemporânea⁵, exige de seu público a destreza de seu manejo, os instrumentos de apropriação indispensáveis para decifrá-la, instrumentos que são de natureza eminentemente social. A percepção propriamente estética não se confunde com uma leitura ingênua justamente pelo traço diferencial que introduz a posse social dos códigos culturais.

Candido (1997) reforça esse ponto de vista. Para ele, o estudo da obra literária deve levar em conta a integridade estética e o contexto cultural, unindo o texto e a realidade social. Apesar de sua abordagem em *Formação da literatura brasileira* (1997) ater-se a uma história literária, não deixa de apontar para esse horizonte de amálgama entre literatura e sociedade:

Deste modo sendo um livro de história, mas sobretudo de literatura, este procura apreender o fenômeno literário da maneira mais significativa e completa possível, não só averiguando o sentido de um contexto cultural, mas procurando estudar cada autor na sua integridade estética. É o que fazem, aliás, os críticos mais conscientes, num tempo, como o nosso, em que a coexistência e rápida emergência dos mais variados critérios de valor e experimentos técnicos; em que o desejo de compreender todos os produtos do espírito, em todos os tempos e lugares, leva, fatalmente, a considerar o papel da obra no contexto histórico, utilizando este conhecimento como elemento de interpretação e, em certos casos, avaliação. (CANDIDO, 1997, v. 1, p. 29).

Existem elementos na contemporaneidade, afirma o crítico, que permitem não só interpretar e avaliar a obra literária em seu contexto cultural e social, mas também levar em conta sua unidade estética e artística. Essa visão da crítica literária sociológica fica mais evidente no processo dialético em que o que é externo, o social, se torna interno,

⁵ “O texto literário é sempre *codificado pluralmente*: é codificado numa determinada língua natural, de acordo com as normas que regulam esse sistema semiótico, e é codificado em conformidade com outro sistema semiótico, com outros códigos actantes na cultura da colectividade em que se integra o seu autor/emissor: códigos métricos, códigos estilísticos, códigos retóricos, códigos ideológicos etc.” (AGUIAR E SILVA, 2006, p. 96, grifo do autor).

na análise que se faz da obra literária. Para isso o crítico deve explicar como o social foi transformado em matéria de construção artística pelo autor da obra.

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. (CANDIDO, 2006, p. 16).

Aqui se trata de abordar o texto literário não como peça de sociologia para se estudar elementos sociológicos, ou, segundo as palavras de Candido (2006), permanecer nos aspectos periféricos da sociologia ou da história pela história. Trata-se de abordar o texto literário de modo que se ressaltem suas qualidades artísticas e que da sociologia restem elementos assim como os de outros campos do conhecimento que entram na economia do livro como obra de arte literária. Desse modo, sobressai um método que intervém criticamente na sua composição, relacionando o externo com o interno, mas tratando o texto, no caso desta dissertação, *As Doutoradas* de França Júnior, como criação literária traduzida em um sistema semiótico literário, todavia repousando em condições sociais que o crítico precisa indicar e analisar.

1.3.3 Elementos constituintes de As Doutoradas e proposições teóricas para sua análise

Para Eco (1999), seja literário ou não, todo texto exige a cooperação do leitor para preencher as lacunas criadas pela pressuposição. O texto se compõe de espaços vazios, preguiçosos, esburacados para os quais se volta o leitor em seu esforço de atualização da leitura. O texto teatral é o mais esburacado de todos, pois exige um esforço ainda maior na leitura e interpretação. Por isso, a compreensão dos elementos constituintes do drama se torna imprescindível na comunicação desse tipo de gênero literário. Aguiar e Silva (1979) nomeia os elementos a partir do confronto com a narrativa. Segundo ele,

embora haja semelhanças entre narrativa e drama, como intriga, enredo, personagens, conflitos, o confronto entre esses dois gêneros apresenta caracteres bastante distintos, quer na sua estrutura interna, quer na sua estrutura externa.

Por outro lado, Vinaver (1987 apud RYNGAERT, 1996) salienta que no início de uma peça pode não existir sentido algum, porém uma vez começada a leitura, o leitor se move em direção ao sentido, às situações criadas, aos personagens e aos temas, sendo que, no final, a peça escrita apresenta-se como um objeto tão bem construído e montado que nos parece ter o autor elaborado um planejamento antes de iniciar a escrita. Nesse sentido, concorrem para a compreensão os elementos que Ryngaert (1996) enumera na consecução da materialidade da peça, tais quais **1)** o título e o gênero; **2)** a formação das grandes partes; **3)** o encadeamento e as rupturas, os vazios e os cheios; **4)** o conflito, a fábula, o enredo e a intriga; **5)** o espaço e o tempo; **6)** os enunciados, a enunciação e as didascálias; e, por último, mas não menos importante, **7)** os personagens. Um esboço desses elementos fornecer-nos-á o aparato necessário para a análise de *As Doutoradas*, no Capítulo 3 desta dissertação. Vejamos cada um deles.

Título e gênero (**1**) da peça anunciam ao leitor as primeiras pistas sobre seu conteúdo. Segundo Ryngaert (1996), o título tanto anuncia quanto confunde, se essa for a intenção do autor. Pode romper com uma tradição ou mantê-la. No caso de *As Doutoradas* de França Júnior, o gênero vem logo em seguida ao título: comédia em quatro atos. Essa indicação, conforme Ryngaert (1996), desapareceu com o tempo, sendo, portanto, no autor carioca a permanência de uma tradição. Sendo uma comédia, cabe ao leitor identificar a intenção do autor, que pode ser ambígua ou pode ser o anúncio direto dos personagens-tipo envolvidos no enredo da peça.

O que se passa é que, em *As Doutoradas*, a definição de comédia traz uma informação importante que, logo de chofre, aponta para a ironia. Fontanier (1968) classifica a ironia entre as figuras de expressão por oposição. Consiste ela, afirma ele, em dizer uma zombaria, um gracejo ou brincadeira, que pode chegar ao ridículo ou até à seriedade, mas afirmando sempre o contrário do que se pensa, ou do que se deseja que se pense. O título *As Doutoradas*, como veremos em nossa análise, mais adiante, pretende extrair, em vez da seriedade que o nome deveria indicar, o ridículo das situações que enseja a peça. A médica entra em conflito com a família e com o marido, na disputa por clientes; a advogada usa um discurso empolado, ridiculamente erudito nas situações

mais cotidianas. Ambas se definem no desfecho pelo retorno à condição subalterna de donas-de-casa para a qual a sociedade as teria forjado.

O drama compõe-se de grandes partes, ou blocos (2), denominados atos, que se dividem em cenas, que, por sua vez, aparecem na peça conforme a saída e entrada de personagens. Atualmente os autores lançam mão de uma heterodoxia formal, inserindo títulos, numerações, sequências, movimentos, quadros, pedaços, jornadas etc. “Na prática tradicional fala-se em atos, ritualmente cinco para a tragédia e a tragicomédia, três para a comédia, mas há exceções”, afirma Ryngaert (1996, p. 38). Em *As Doutororas*, França Júnior utiliza quatro atos, divididos em cenas em quantidades diferentes para cada um deles, conforme a importância deste ou daquele bloco ou grande parte da peça, o que será melhor avaliado no Capítulo 3 deste estudo. Tal disposição em França Júnior não deixa de revelar sua predileção pelo tradicional.

O mesmo ocorre com o encadeamento da ação (3), que pode sofrer rupturas mais, ou menos, bruscas ou optar por uma continuidade linear. Entre os clássicos, havia uma extrema preocupação pela continuidade de ação:

Isso significa que não só a ação, em nome da verossimilhança, deve ser contínua no palco, como o espectador deve encontrar no texto elementos suficientes para imaginar como ela prossegue quando a personagem não está mais em cena. A decupagem em atos e em cenas que organiza a ação e dá ritmo ao texto corresponde ao que é dado a ver. O que se passa alhures (fora do texto e fora do palco) ou em outros momentos (intervalos) é considerado como fazendo parte da ação. (RYNGAERT, 1996, p. 40).

Mas nem sempre é assim. Existem peças nas quais a descontinuidade é a regra. Não faz parte do escopo desta análise uma catalogação de obras desse tipo, mas nelas sobrepõem-se os vazios, quando se dão saltos no tempo e no espaço, oferecendo mais e mais lacunas na leitura e interpretação por parte do leitor. Por oposição, a continuidade marca os cheios, segundo o vocabulário de Ryngaert (1996), que preenchem o drama com diálogos e monólogos e marcações de tempo e espaço.

As Doutororas de França Júnior prima pela continuidade. Os saltos no tempo e no espaço são mínimos. Fácil para o leitor delimitar a passagem de um ato para o outro. No primeiro, tem-se a tripla felicidade familiar: o projeto de Manuel Praxedes em graduar a filha Luísa em Medicina, a formatura e o casamento entre a Doutora Luísa e o Doutor Pereira, colega de classe; no segundo, a clínica e a competição profissional entre marido

e mulher, pondo em risco o casamento; o terceiro, a intensificação do conflito e as suspeitas de gravidez de Luísa; o quarto ato, enfim, com a frustração do projeto de Manuel Praxedes, o fim da competição e a felicidade conjugal. Podemos simplificar a continuidade se focarmos ainda nos espaços em cena, tais como a casa de Manuel Praxedes, o pai, e a residência dos novos médicos, a filha de Manuel Praxedes e o marido, Dr. Pereira, onde funciona também o consultório médico.

O conflito dramático (4) é uma característica da ação e das forças antagônicas do drama, confrontando dois ou mais personagens, visões de mundo ou atitudes ante as mesmas situações. Há um conflito principal, que, em *As Doutoradas*, é o antagonismo entre o novo papel social da mulher e sua condição tradicional de mãe e esposa. Os conflitos secundários vão se desenvolvendo ao longo da ação: Manuel Praxedes e Maria, sua esposa; Doutora Luísa e o marido; bacharel Martins e Carlota etc. Cada um desses conflitos é gerado pelo conflito principal que põe em questão o novo ofício das mulheres na sociedade no final do século XIX.

Pavis (1988, v.1) enxerga na intriga a própria definição de enredo dramático. Afirmar que o enredo é uma situação “ou uma intriga inextricável e confusa que impede os personagens (e aos espectadores) de perceberem suas posições respectivas no tabuleiro estratégico da obra.” (PAVIS, 1988, v. 1, p. 167)⁶. Segundo esse autor, o espectador tem um especial prazer em seguir o enredo de uma peça. Esse prazer se mescla com certa exasperação de não estar jamais seguro de compreender por inteiro e suficientemente rápido, arriscando a ficar entorpecido em seu desejo de conhecer o desfecho da peça. Pavis (1999) afirma que o enredo ou intriga é um elemento ligado especialmente ao *vaudeville* ou à comédia de intriga.

O enredo, explica Pavis (1988, v.1), está mais bem conectado com a fábula no sentido de ser ela a estrutura da história narrada pela obra. Com ela, ele diz, pode se melhor perceber a maneira pessoal com que o escritor trata o assunto e dispõe os episódios particulares da intriga. Nesse ponto, esse especialista lembra que a fábula aparece desde o século XVIII como um elemento da estrutura do drama que é preciso distinguir das fontes da história narrada.

⁶ [...] ou uma intriga inextricable y confusa que impede a los personajes (y a los espectadores) percibir sus posiciones respectivas em el tablero estratégico de la obra. (Tradução nossa).

Para Ryngaert (1996), a sugestão de Pavis dificilmente se realiza, “pois subentende uma espécie de neutralidade da análise, um trabalho cirúrgico de separação entre o narrativo e o dramático.” (RYNGAERT, 1996, p. 55). Ainda assim, propõe, mesmo com a dificuldade inerente, isolar as ações, distinguindo-as dos sentimentos e dos discursos. E acrescenta: “O ideal seria só reter os sentimentos quando são expressos por causa das ações e só considerar os discursos na medida em que arrastam à ação e quem os escuta.” (RYNGAERT, 1996, p. 56). De qualquer modo, construir o enredo de uma peça, segundo a perspectiva desse autor, equivale a enunciar o mais neutro possível as ações sucessivas realizadas pelos personagens, organizá-las em ordem cronológica, tomar tento na duração delas, no tempo que as separa e naquilo que acontece no palco e fora dele, usando verbos no pretérito perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito.

Apesar de todas as dificuldades alertadas por esse estudioso do texto teatral, podemos compor desta maneira o enredo de *As Doutoradas* de França Júnior:

O capitalista e empreendedor carioca, Manuel Praxedes, a despeito da resistência de sua esposa, Maria Praxedes, decidira transformar em projeto a inserção social da mulher brasileira em ofícios tradicionalmente destinados a homens. Para tanto, pagou os estudos de Medicina da filha, Luísa Praxedes. A festa de formatura havia se coincido com o casamento de Luísa com um colega da faculdade, Doutor Pereira. Praxedes tinha a convicção de que homens e mulheres podiam se sair bem em qualquer campo de atuação profissional. Maria Praxedes sustentava que o amor jamais poderia viçar em um domínio de conhecimento como a Medicina. Manuel Praxedes tivera como objetivo um novo tipo de casamento de conveniência que se baseava na comunhão profissional e não na riqueza e no dinheiro. O mesmo se passava no campo do Direito, com a bacharel Carlota e o bacharel Martins. A empresa de Manuel Praxedes acabou se frustrando devido à competição entre marido e mulher pelos clientes. Doutor Pereira pediu o divórcio, mas Luísa manifestou os primeiros sinais de gravidez. Finalmente, Carlota e Luísa desistiram da carreira e se tornaram boas mães e excelentes esposas.

Em relação ao espaço (5), Pavis (1988, v. 1) aponta a existência de dois tipos, o dramático e o cênico. O primeiro se constrói quando temos a imagem da estrutura dramática do universo da obra, que nos é dada pelos personagens, suas formas, suas características e pelas relações desses personagens durante o desenvolvimento da ação. O segundo é o espaço indicado nas cenas e perceptível ao espectador. Trata-se de um espaço dado aqui e agora, que pode ser significativo para outras coisas, como metáfora ou símbolo, ou ainda signo de uma realidade representada. Em *As Doutoradas*, o espaço

cênico é aquele fixado pela escola realista⁷, que imita ao máximo o mundo que descreve. Sua base material, formada pela infraestrutura econômica, herança cultural e historicidade, concentra-se no meio no qual estão inseridos seus personagens. (PAVIS, 1988, v. 1). Desse modo é bastante precisa a descrição do espaço que abre o segundo ato, com o atulhamento de elementos simbólicos relativos ao progresso técnico que a obra tenta ridicularizar.

O tempo do enredo ou da fábula, caracterizado como cronológico, tratamos dele nos parágrafos anteriores. Quanto ao tempo do desenvolvimento das cenas, das ações e das relações entre os personagens, ou o tempo dos conflitos e da intriga, este aparece no texto de diferentes formas:

A marca comum da passagem do tempo no texto é a parada, a interrupção, literalmente o intervalo, às vezes sublinhado pela indicação cênica de um “escurecimento”. Esses vazios da ação em que o tempo se perde são tratados diferentemente do ponto de vista dramaturgico. Para os clássicos, é preciso justificar e portanto preencher de maneira coerente os espaços entre os intervalos, [...] ocupar as personagens mesmo quando não estão em cena. Isso equivale a estabelecer uma espécie de “cobertura” temporal. A prática moderna, que joga muito mais com a elipse, não se preocupa com a fratura, passando ao leitor ou ao espectador a tarefa de ocupar mentalmente esse espaço. (RYNGAERT, 1996, p. 93).

De fato, em *As Doutoradas*, a indicação temporal de um “escurecimento” se faz pelas entradas e saídas de cena, pela elipse entre o primeiro e segundo ato e entre o terceiro e o quarto. Entre o primeiro e o segundo, a vida de casado cria um hiato que o leitor deve preencher. As rugas do casal permite inferir uma passagem de tempo considerável entre a lua de mel e a convivência conjugal, dividida com a perturbação profissional. Só para ficar num outro exemplo bem direto, o espaço descrito no quarto ato vem com a indicação “um berço”, o que faz o leitor concluir pelo intervalo de tempo entre a briga do casal, a ameaça de divórcio e os sinais de gravidez. O mesmo espaço “escurecido” no texto podemos verificar na ausência de Carlota e a subsequente reviravolta em sua vida ao surgir no quarto ato como mãe revitalizada e feliz.

A respeito da enunciação (6), o diálogo toma a forma principal no intercâmbio entre os personagens e entre estes e o leitor, embora outras comunicações dialógicas

⁷ Para melhor compreender as características dessa escola e seu confronto com o Naturalismo, na dramaturgia, cf. a Seção 2.2 do Capítulo 2 desta dissertação.

sejam possíveis, como, por exemplo, um personagem humano e um deus, ou ainda com um ser inanimado. (PAVIS, 1988, v. 1). Com o diálogo, ou com o monólogo, criam-se enunciações que se ligam diretamente à ação. O enunciado, aquilo que é dito pelo personagem, pode ser visto duplamente como todo o texto, em seu conjunto, ou somente o discurso de um personagem para outro, conduzindo a ação dramática. De qualquer modo, no Realismo, o diálogo, o enunciado e as enunciações são apenas a parte visível e secundária da ação. Na verdade, o todo da situação, as condições psicossociais dos caracteres é que fazem progredir a intriga. “O diálogo só tem um papel de barômetro ou de revelador” dos tipos sociais postos em cena pelo autor realista ou naturalista, afirma Pavis (1988, v. 1, p. 129).⁸ Logicamente o leitor é o destinatário do discurso dos personagens e, indiretamente, do autor realista ou naturalista. Além do diálogo e do monólogo, aparecem as didascálias, geralmente escritas em itálico e/ou entre parênteses. São de dois tipos: indicações para o personagem ou indicações para as apresentações teatrais. Num texto dramático, no entanto, são fundamentais para preenchimento das lacunas durante a leitura e apontam ainda para elementos simbólicos de relevância na interpretação, que serão melhor analisados no capítulo 3 desta dissertação.

Sobre os personagens (7), partindo de uma ideia básica de que agir é falar, quando se trata do drama, estes não se separam nem da ação nem da fábula ou enredo. Suas ações discursivas remetem para a condução da ação para um desejado fim, organizado num todo. Para citar Pavis (1988, v. 2), concebe-se o personagem como um elemento estrutural que organiza as etapas do relato, constrói a fábula, guia a matéria narrativa, concentra em si toda uma rede de signos em oposição com outros personagens. De fato, em *As Doutoradas* o discurso dos personagens conduz o leitor aos conflitos sempre em oposição: pai-mãe, marido-mulher, sociedade-família, empregada-patrões, médico-paciente etc. Em França Júnior, em virtude das influências da comédia clássica greco-romana e da comédia de Molière, que serão melhor analisadas em outro capítulo desta dissertação, os personagens encarnam tipos sociais bem distintos e acabados. Em lugar dos nomes, poder-se-ia, como o fazem Plautus, Terêncio e Molière, escrever os tipos sociais: o capitalista ingênuo e sonhador, o advogado, o médico, a dona-de-casa, a criada.

⁸ El diálogo solo tiene un papel de barómetro o de revelador. (Tradução nossa).

Na peça do dramaturgo carioca até a leitura da página com o nome dos personagens e suas respectivas idades ganha significado especial. Os mais velhos – Eulália, Maria e Manuel Praxedes – estão na mesma faixa etária, entre os 50 e 58 anos, logo pertencem à mesma geração. Os mais novos, filhos do novo século de progresso – Carlota/Martins e Luísa/Pereira – estão entre 23 e 28 anos. As mulheres têm 23 e 24 anos, respectivamente; os homens, 28 e 25, respectivamente. A tradição de o marido ser mais velho que as moças em idade para casar define o cuidado do drama realista com a verossimilhança.

Com as três seções deste capítulo, podemos, enfim, estabelecer as seguintes proposições que nortearão, neste trabalho, a análise da peça *As Doutoradas* de França Júnior: 1) O texto dramático será tratado como obra literária e como produto estético; 2) O texto dramático, em virtude de ser um drama realista, está intrinsecamente relacionado com o social; e 3) O gênero comédia, com influências clássicas franco-greco-romanas está na base da concepção dramatúrgica de França Júnior. As proposições 2 e 3 serão tratadas no próximo capítulo desta dissertação. A primeira proposição, juntamente com os estudos proporcionados pelas outras duas, deve auxiliar na análise literária da peça no capítulo seguinte.

CAPÍTULO II
SOCIEDADE, GÊNERO E TEATRO REALISTA

2.1 Mulheres médicas no Brasil do século XIX: desafio à exclusividade masculina

A maioria das personagens de *As Doutoradas* são mulheres. Há oito delas enquanto os homens não passam de quatro. Além do mais, a elas pertence o protagonismo da peça, apesar de a crítica contemporânea ver no resultado frustrado desse protagonismo um papel reacionário da obra e também de seu autor. Não obstante essa maioria de personagens femininas, a peça destaca o embate entre os gêneros, com a suposta vitória da ideologia dominante. A vitória aparente será analisada no próximo capítulo desta dissertação, assim como o presumível reacionarismo do autor e de *As Doutoradas*. Antes, contudo, é preciso traçar, no plano social, o perfil dessas personagens femininas, na segunda metade do século XIX, que servem de inspiração ao dramaturgo. É preciso destacar seus papéis, principalmente no Brasil, levando em consideração a questão dos gêneros.

Segundo Duby (2013), ao se referir à Idade Média, os documentos faziam aparecer os homens. Entre as lacunas ficavam as mulheres. No século XIX, ainda se tem comportamento, se não igual, ao menos parecido, em expor figuras masculinas em detrimento das femininas, por mais que as mulheres se sobrepusessem em alguns campos do conhecimento e da cultura. Para Barman (2005) se o passado já não é mais monopólio dos homens, no entanto o processo para dar visibilidade à mulher foi lento e apresenta muito mais por fazer. Havia todo um poder cultural imposto sobre elas no sentido de que teriam de exercer um papel instituído pela tradição judaico-cristã, em que o homem era o provedor e protetor, e a ela, a mulher, cabia cuidar da casa e parir filhos. Assim,

as culturas patriarcais em que as mulheres existiam tinham o efeito de lhes restringir e regular as esferas de ação e as formas de expressão. Tão poderosa e arraigada era essa ordenação hegemônica de interpretação normativa que se tornava difícil contestá-la e fácil internalizá-la. Convém ressaltar que a existência do patriarcado não significava que as mulheres carecessem de autonomia e agência. Elas não eram passivas e submissas como supunha a maioria dos homens. Individualmente, às vezes questionavam o patriarcalismo, tal como fez Simone de Beauvoir em 1949, com o clássico *O segundo sexo*. Mas isso nunca alterou a realidade da persistência da hegemonia: os homens no domínio e as mulheres subordinadas. (BARMAN, 2005, p. 21).

No entanto, tudo isso vai mudar quando, no último terço do século XX, quando pesquisadoras traçam a diferença entre sexo e gênero e propõem o estudo histórico das mulheres, no passado, sob a égide do gênero e não da biologia. Elas estão determinadas a manter os pés e a mente no século XX, porém, com uma nova perspectiva em relação à história das mulheres. “O primeiro passo decisivo foi destruir o pressuposto segundo o qual as diferenças entre homens e mulheres eram pré-ordenadas, inatas e biologicamente determinadas”, afirma Barman (2005, p. 21). A análise da relação entre homens e mulheres se baseia a partir de então em termos de gênero e não mais de sexo. Desse modo, gênero significa estudar as divisões sociais e os papéis que ordenam culturalmente a sociedade, mas não que coincidem com o sexo, significa estudá-las em diferentes culturas e no tempo. Para Barman (2005, p. 22),

o uso do gênero como categoria de análise leva a questionar proposições estabelecidas há muito tempo e que estão profundamente entrincheiradas, referentes à organização básica da sociedade humana, inclusive ao binário masculino-feminino. [...] A sensibilidade para o gênero é particularmente importante no estudo do passado. Temos de abordar o passado com o que se pode denominar uma visão dúplice. Primeiramente, é preciso entender e, portanto, respeitar a cultura da sociedade estudada, por mais que dela discordemos. Efetivamente, precisamos permitir que as pessoas e os grupos do passado falem ao presente com sua própria voz. A segunda tarefa consiste em situar o tópico escolhido num contexto histórico mais amplo e, a seguir, empreender uma análise conceitual suficientemente aberta e flexível para levar em consideração e explicar o funcionamento da sociedade estudada. Por meio dessa abordagem dupla, é possível evitar a imposição de nossos pressupostos atuais a pessoas que viveram no passado.

O que esta pesquisadora sugere é que nem se deve ficar sob a intransigência de nossas experiências e consciências próprias de nosso tempo, julgando, sob essa ótica, comportamentos e relações do passado, nem tampouco analisar sob o prisma das relações no corte histórico em que as pessoas viveram, sem abertura ou flexibilidade. Sem essa abertura, como, por exemplo, a aplicação da teoria dos gêneros, corre-se o risco de explicar o passado pelo passado, tomando como formas naturais o que na verdade são construções culturais, embora históricas. Uma análise conceitual aberta e flexível ajuda a esclarecer como funcionam as relações da sociedade do fim do século XIX, muito diferente do Brasil de hoje, mas, e por se tratar de literatura, nos deixam lacunas a serem preenchidas, entrelinhas a serem interpretadas, como é o caso de *As Doutoradas* de França Júnior.

Num artigo seminal a respeito do tema, Scott (1995) analisa a exploração desse novo aparato conceitual para o estudo das mulheres na história, chamando a atenção para as novas historiadoras que inseriam um reexame crítico das premissas e dos critérios do trabalho científico, incluindo categorias de classe, de raça e de gênero. Isso implica que o termo gênero restitui uma pesquisa séria no campo das ciências sociais. “Além disso, o termo ‘gênero’ também é utilizado para designar as relações sociais entre os sexos, [...] uma forma de indicar ‘construções culturais’ – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres.” (SCOTT, 1995, p. 75).

Uma advertência de Del Priore (2011) nos coloca no centro dessa nova abordagem, em que reavalia valores simbólicos, dividindo, alocando, interiorizando lugares e papéis sociais e religiosos. Ela recua para a medicina do Brasil colônia para falar do corpo da mulher, sobre o qual, segundo os médicos da época, Deus e o Diabo disputavam sua soberania. A doença no corpo da mulher só podia ser diagnosticada de duas maneiras, ira celestial ou indício diabólico dos pecados cometidos pela humanidade. Nesse contexto,

o médico era um criador de conceitos, e cada conceito elaborado tinha uma função no interior de um sistema que ultrapassava o domínio da medicina propriamente dito. Ao estatuto biológico da mulher, estava sempre associado outro, moral e metafísico. Como explicava o médico mineiro Francisco de Melo Franco em 1794, se as mulheres tinham ossos “mais pequenos e mais redondos”, era porque a mulher era “mais fraca do que o homem”. Suas carnes “mais moles [...] contendo mais líquidos, seu tecido celular mais esponjoso e cheio de gordura”, em contraste com o aspecto musculoso que se exigia do corpo masculino, expressava igualmente a sua natureza amolengada e frágil, os seus sentimentos “mais suaves e ternos”. Para a maior parte dos médicos, a mulher não se diferenciava do homem apenas por um conjunto de órgãos específicos, mas também por sua natureza e por suas características morais. (DEL PRIORE, 2011, p. 79).

Como se depreende dessas afirmações, vistas de uma maneira mais ampla e flexível, o conhecimento conceitual baseado no gênero destaca o posicionamento do poder masculino criando conceitos com base na metafísica, na moral e em idiosincrasias. Esses conceitos, juntos, especificavam qual devia ser o papel feminino na sociedade patriarcal. A diferença entre o masculino e o feminino não se baseava apenas em diferenças físicas, exteriores e interiores, mas também em diferenças éticas e

deontológicas. Del Priore (2011) afirma que a magia e a medicina andarão de mãos juntas até o final do século XVIII, sofrendo críticas até do clero, que via nos médicos formados em Portugal menos conhecimento do que apresentavam benzedeiras e tapuias do sertão. Se a medicina avançava em seu próprio campo na Europa, no Brasil, até o final do século, paralelamente, a crença de que no corpo feminino habitava o diabo, ambos, avanço e preconceito, proporcionaram “um território de resistência para o saber-fazer feminino em relação à própria anatomia da mulher.” (DEL PRIORE, 2011, p. 113).

Do século XVIII ao século XIX transformações importantes no desenvolvimento dos centros urbanos aceleraram também mudanças na qualidade dos sentimentos com o aparecimento da família burguesa. Segundo D’Incao (2011, p. 230),

a emergência da família burguesa, ao reforçar no imaginário a importância do amor familiar e do cuidado com o marido e com os filhos, redefine o papel feminino e ao mesmo tempo reserva para a mulher novas e absorventes atividades no interior do espaço doméstico. Percebe-se o endosso desse papel por parte dos meios médicos, dos meios educativos e da imprensa na formulação de uma série de propostas que visavam “educar” a mulher para o seu papel de guardiã do lar e da família – a medicina, por exemplo, combatia severamente o ócio e sugeria que as mulheres se ocupassem ao máximo dos afazeres domésticos. Considerada base moral da sociedade, a mulher de elite, esposa e mãe da família burguesa, deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole.

Esse estudo, do qual destacamos o trecho acima, embora se fundamente em narrativas de ficção das escolas romântica e realista, serve de paradigma para se refletir sobre a evolução do pensamento em relação à figura feminina. Casamentos arranjados entre famílias abastadas, sensibilidades românticas e a forte presença da família burguesa, com a distribuição de papéis no interior de um conjunto de regras, são o ponto alto dessas transformações. A mulher passa a cuidar da imagem pública do profissional liberal, do comerciante, do representante do Estado. Controlam-se emoções, regram-se atitudes e papéis se tornam bem definidos. Ainda assim, falta a D’Incao (2011) a análise das transformações no campo profissional, no embate entre mulheres que digladiam, seja indiretamente, seja diretamente, contra as regras manipuladas por uma sociedade patriarcal, embora nas entrelinhas do texto dessa pesquisadora, baseada na leitura de

romances do fim do século XIX, revelem-se afirmações, como, por exemplo, a de que “as normas de comportamento tornam-se mais tolerantes, desde que se mantenham as aparências e o prestígio das boas famílias não fique abalado.” (D’INCAO, 2011, p. 238). Esse cuidado transparece em *As Doutoradas*, quando, formada em medicina, Doutora Luísa, já casada, atende mais a mulheres e crianças, uma regra estabelecida no conjunto normativo designado ao papel feminino no campo profissional em que a mulher médica atua, fortalecido, inclusive, pelas feministas em sua luta contra a reprovação social e contra a resistência masculina à inserção da mulher na medicina (HAHNER, 1981).

Embora todos os discursos, fossem de médicos, religiosos ou políticos, convergissem nessa direção, o problema se agudizava à medida que a ginecologia e a obstetrícia prosperavam como ciência médica. O fato é que os discursos baseados na etimologia de *mulher*, que remetia ao latim *foemina*, de *foetare*, que quer dizer engendrar, resumiam, assim, tudo o que ela devia ser, sua alma, seu corpo, a reprodução da espécie. Tudo parecia concorrer para o fato que ela era definida pela sua estrutura sexual e física. “Sob esse ponto de vista, médicos, feministas, religiosos e outros partícipes de diferentes matizes ideológicas, convergiam no debate [...], pois todos os discursos compartilhavam a mesma certeza de que a mulher é definida pelo seu corpo.” (VOSNE, 2004, p. 134). A relação saber-poder entre médicos e mulheres, segundo Vosne (2004), atraía uma discussão mais política do que científica porque se fundava no poder sobre o corpo feminino, assim como entre outras coisas, como uso de instrumentos cirúrgicos voltados para essa nova classe de pacientes. Desse modo, explica-se que “a maior parte das denúncias de exploração sexual ou do controle dos médicos sobre as mulheres veio de médicas e de profissionais que não eram cirurgiões ou que praticavam uma medicina não-ortodoxa.” (VOSNE, 2004, p. 134).

O fato é que a ciência venceu os temores e, no final do século XIX, consolidava-se a cirurgia ginecológica. Criou-se um amplo campo de saber que se denominou medicina da mulher, formada pela ginecologia e pela obstetrícia, com base nas quais puderam concluir

o projeto da naturalização das diferenças sexuais que vinha sendo elaborado desde o século XVIII ao encerrar a mulher no seu corpo, justificando a necessidade de um campo de saber, de uma nova ciência que estabelecesse a verdade sobre a alteridade feminina. Com a medicina da mulher, constituiu-

se um amplo e bem documentado arquivo de informações nos países europeus e americanos, ampliado e renovado com as novas instituições de ensino e de atendimento hospitalar criados no final do século XIX e início do século XX. Os centros de ensino e pesquisa europeus formaram também médicos do continente americano, entre eles vários brasileiros que foram estudar nas universidades portuguesas, francesas, inglesas e alemãs, sendo que alguns deles fizeram viagens de pesquisas visitando várias clínicas particulares e frequentando cursos de médicos. (VOSNE, 2004, p. 135).

Neste caso, o avanço da ciência na criação de um novo domínio de saber, retirou a mulher de fora dela mesma, ao encerrá-la em seu próprio corpo, habitado outrora por entidades metafísicas, dentre elas o diabo, ou ainda tendo o próprio corpo destituído de uma visão desideologizada. Vosne (2004) coloca como início dessas transformações os meados do século XIX, quando médicos se abeiravam do corpo feminino como especialistas ou como conselheiros no casamento, na saúde da família, no cuidado dos filhos. Ainda assim, afirma a pesquisadora, eram muito precários o ensino e a prática da medicina da mulher, no Brasil, até a década de 1870. No entanto, obstetrícia e ginecologia ainda não haviam sido separadas e até o final do século XIX praticamente andavam juntas, assim como na Europa, afirma Vosne (2004). Em meio a inúmeros problemas materiais para a o ensino e a prática da medicina da mulher, havia ainda os obstáculos criados por uma sociedade baseada numa moral de segregação dos sexos. Criavam-se não só dificuldades para a formação de mulheres médicas, como também toda uma pudicícia no tratamento de pacientes mulheres:

A forte noção de que as esferas de atuação de ambos os sexos deviam ser rigidamente distintas tinha, entre seus fundamentos, um sólido componente moral, pois temia-se que a ordem – fosse religiosa ou, como é o caso, hospitalar pudesse ser abalada caso homens e mulheres convivessem no mesmo espaço sem uma estrita vigilância. Não se pode subestimar também o fato de que pesavam sobre o parto e as doenças femininas um estigma social que só começou a ser enfrentado pelos médicos quando a questão foi tratada no âmbito da necessidade do ensino prático para uma melhor e mais completa formação profissional. (VOSNE, 2004, p. 148).

Em suas pesquisas, a brasilianista Hahner (1990) concorda com esses dados. Aprofunda-os com estatísticas e inúmeras referências históricas sobre a situação social do Brasil no século XIX. Também reconhece que o desenvolvimento dos centros urbanos modifica a maneira de pensar a ponto de as mulheres iniciarem a luta pela emancipação, defendendo direitos, entre eles o de atuar em profissões “masculinas”,

como a medicina. Apesar de todo o desenvolvimento em larga escala, a lei ainda restringia o ensino para mulheres à escola elementar. Os institutos e o ensino superior eram privilégio dos homens. Segundo Hahner (1990), a lei ordenava, e os pais apoiavam, que a escola de meninas ensinasse habilidades domésticas. Além do mais, em escolas públicas e particulares para mulheres, onde apenas se aceitavam professoras, o salário era pouco atrativo. O governo, então decidiu criar escolas normais para formação de professoras primárias, tanto para homens quanto para mulheres, já que as classes de aula eram segregadas por sexo. A elite brasileira, no entanto, afirma Hahner (1990), preferia educar as filhas em casa, sobretudo com professoras estrangeiras. A maioria dos brasileiros pobres não recebia educação.

Segundo a pesquisadora norte-americana, até o final do século não havia trabalho para as mulheres com alguma educação no Brasil a não ser o ofício de professora, ainda assim recebendo menos que os homens. Na luta pelos seus direitos, muitas mulheres com estudo e status criaram uma imprensa voltada para o público feminino. “As feministas também consideraram a imprensa um meio importante de difusão do saber, e insistiram em que as mulheres lessem jornais para conhecer seus direitos e obrigações.” (HAHNER, 1981, p. 51). Nesses periódicos, revistas e jornais, elas protestavam firmemente contra a proibição de se admitirem mulheres no ensino superior. Até a década de 1880, qualquer jovem brasileira era obrigada a sair do país para prosseguir os estudos desse nível. Em 1874, por exemplo,

uma jovem de catorze anos, Maria Augusta Generosa Estrella, deixou o Rio de Janeiro para estudar medicina nos Estados Unidos. Três anos mais tarde, seguindo algum trabalho preparatório, conseguiu permissão especial – ela estava abaixo da idade – para ingressar no New York Medical College and Hospital for Women. Antes que ela colasse grau em 1881, e se tornasse a primeira doutora brasileira, a ela se juntou uma segunda jovem, Josefa Agueda Felisbella Mercedes de Oliveira. Elas se viram como “duas brasileiras que, abandonando a Patria, que separando-nos do meio, fizemos o grande sacrifício de vir estudar medicina, no intuito de ser uteis ao nosso paiz, e de servir a humanidade aflicta.” (HAHNER, 1981, p. 68).

O depoimento dessas brasileiras formadas no exterior aparecia nos jornais e revistas destinados ao público feminino, publicados no Brasil, tais como *O Sexo Feminino* e *A Mulher*. Segundo Hahner (1990), no caso de Maria Augusta, pertencente a uma família abastada do Rio de Janeiro, ela soube da formatura de mulheres em

medicina através de um artigo publicado em *O Novo Mundo*, jornal brasileiro editado em Nova York. Leitora assídua de jornais norte-americanos, ela acompanhava a ascensão feminina em áreas de profissão liberal. Rago, E. (2000) acrescenta que em seu retorno ao Brasil Maria Augusta encontrou resistências e desilusões. Em nosso país, as hostilidades, principalmente por parte dos homens, continuavam. Discursos contra a entrada das mulheres em instituições superiores faziam parte de sessões em assembleias legislativas. Por outro lado, havia quem discordasse da inferioridade das mulheres, como Tobias Barreto, para quem, a inferioridade era somente “consequência de sua reclusão nos lares.” (RAGO, E., 2000, p. 211).

Ainda assim, contra todas as hostilidades e contra todas as controvérsias, tornaram-se precursoras nessa área, no final do século XIX, além de Josefa Agueda e Maria Augusta, mais três mulheres: Rita Lobato Velho Lopes, Ermelinda Lopes de Vasconcelos e Antonieta César Dias, que defenderam, respectivamente, as teses “Paralelo entre os métodos preconizados na operação cesariana”, em 1887; “Formas clínicas das meningites na criança: diagnóstico diferencial”, em 1888; e “Hemorragia Puerperal”, em 1889.⁹ Segundo Rago, E. (2000) a oposição às mulheres que optavam pela Medicina era muito maior e, muitas delas, antes escolhiam um curso como magistério para depois prosseguirem naquele curso, malgrado a resistência da autoridade masculina. A luta dessas pioneiras foi importante para que mudanças acontecessem em meio às polêmicas:

A Doutora Generoso Estrela é entendida por Hahner como uma feminista brasileira que lutou pelos direitos civis das mulheres, tendo exercido influência nos debates travados pela intelectualidade brasileira no século XIX que levaram D. Pedro II a assinar a Reforma Leôncio de Carvalho, decreto nº 7274, abrindo as portas do ensino superior às mulheres no Brasil, em 19 de abril de 1879. Segundo a autora, a primeira médica brasileira, formada nos Estados Unidos, foi fonte de inspiração para outras mulheres dispostas a enfrentar um mundo masculino e hostil à entrada de mulheres nesse universo. (RAGO, E., 2000, p. 204).

As disputas não ficaram somente no plano da intelectualidade ou na hostilidade dos homens que pertenciam à mesma classe social das primeiras doutoras brasileiras.

⁹ Como o leitor pode notar, o assunto mulher e criança nas teses determina o valor simbólico da médica-mulher em seu novo campo de atuação profissional. Não deixa de ser uma conquista, mas reforça o caráter segregativo da sociedade patriarcal e o corporativismo da medicina brasileira, terreno do masculino.

Nessa polêmica entrou também a literatura, retirando desse pano de fundo social os temas de suas obras. Entre os autores que se aproveitaram dessa temática e dessa polêmica está França Júnior, cuja peça *As Doutoradas*, segundo Rago, E. (2000, p. 216), foi a “expressão dessa forte oposição ao ingresso de mulheres na profissão médica.” Para ela, a comédia do dramaturgo carioca tinha como intuito ridicularizar as médicas brasileiras. Em um artigo, Sílvio Romero, crítico literário reconhecido, tratava a recém-formada Rita Lobato com preconceito e desrespeito. Usando um trocadilho com o sobrenome da doutora, Romero afirmava que os pés de uma machona nunca entrariam em sua casa. (SILVA apud RAGO, E., 2000).

O mesmo faziam os autores naturalistas sobre a fisiologia e a natureza da mulher, baseados nas ideias spencerianas. Para eles a mulher, ser inferior intelecta e fisicamente, cabia-lhes um papel que a própria natureza lhes havia fixado, fundamentando-se no determinismo biológico. Rago, M. (1991) afirma que essas teorias, na segunda metade do novecentos, no Brasil, serviram ao propósito de criar os mais severos estereótipos dos quais se serviram muitos intelectuais para rebaixarem a posição feminina e submetê-las à ideologia vigente. Do mesmo modo, a ideologia positivista, no Brasil, cujos seguidores, seguindo orientações do credo comtiano,

entendiam que a mulher não deveria possuir dinheiro – um objeto sujo, degradante e essencialmente masculino, portanto, contrário à sua natureza. A mulher deveria se restringir ao seu “espaço natural”, o lar, evitando toda sorte de contato e atividade que pudesse atraí-la para o mundo público. A medicina fundamentava essas concepções com bases científicas, mostrando que o crânio feminino, assim como toda a sua constituição biológica, fixava o destino da mulher: ser mãe e viver no lar, abnegadamente cuidando da família. (RAGO, M., 2011, p. 592).

Evidentemente a autora toca nesse ponto do didatismo ideológico e determinista do final do século XIX e início do século XX para contrapor a reação desses mesmos seguidores positivistas em relação ao trabalho da mulher em um Brasil que se industrializava e já empregava mão-de-obra feminina e infantil. No entanto, descreve um cenário no interior do qual atuavam as defensoras dos direitos da mulher nas profissões liberais, incluindo a Medicina, campo em que as dificuldades ainda eram maiores em virtude de seu status masculino. “Um desafio ao controle exclusivo masculino de uma profissão eminente como a medicina podia bem arrancar mais críticas

verbais do que fariam outras atividades femininas novas que não representassem ameaça direta à dominação masculina”, afirma Hahner (1981, p. 74). E ela segue a mesma dedução de Rago, E. (2000), de que o teatro entrou na controvérsia para ridicularizar as mulheres doutoras no Brasil, citando como exemplo a peça de França Júnior, cujo sucesso reforçava, segundo ela, o pensamento reacionário do autor e da sociedade da época:

O interesse pessoal masculino ajudou a determinar a atitude e o comportamento masculino. Algumas manifestações mais visíveis dessa oposição masculina deram-se no teatro. Em sua comédia de 1889, *As doutoras*, Joaquim José de França Júnior, advogado, funcionário público e teatrólogo importante do segundo império, expressou algumas das mais deliberadas oposições às mulheres na medicina. O assunto dessa peça diz respeito a dois companheiros de classe de um curso de medicina que se casam no dia da graduação e montam um consultório em conjunto. Mas a insistência da esposa pela igualdade dentro do casamento e sua bem-sucedida competição com o marido por pacientes põem sua união em perigo. Tanto ela como o pai, um crente no progresso e seguidor biruta de esquemas de fazer dinheiro, argumentam pela individualidade e emancipação da mulher. [...] Finalmente essa mulher doutora sucumbe não aos argumentos mas aos ciúmes por causa de outra mulher e ao amor a seu marido, que insistia em ser o “chefe da família – senão... Ela renuncia à sua carreira e tem um filho. Como diz sua mãe, as leis da natureza devem vencer. A peça termina com a ex-doutora proclamando que o filho é suficiente para preencher sua vida. (HAHNER, 1981, p. 74-75).

Nas palavras da autora, nesse resumo e análise da peça de França Júnior, o determinismo tem um componente social maléfico e corporativo, formado pela atitude masculina em relação a uma exclusividade profissional e a um agrupamento de lugares nos quais o da mulher já está definido. Essa posição não é exclusiva da pesquisadora norte-americana. Muitos têm associado a peça de França Júnior a uma leitura unívoca, tendo em vista o pano de fundo analisado até aqui. Como argumento a seu favor, Hanner (1981) lembra que o tema foi recuperado, no mesmo período histórico, por outros dramaturgos menos talentosos e por isso mais didáticos. Um deles, Silva Nunes apresentou no ano seguinte à apresentação de *As Doutoras* uma peça com o título *A Doutora*, cujo conteúdo instrui e chega a pontificar que a medicina não é coisa de mulher.

A leitura unicamente sociológica da peça, no entanto, confunde. Ainda se afirma que o dramaturgo, em sua obra, nomeadamente *As Doutoras*, resiste às mudanças de seu

tempo, opera o poder simbólico em nome do conservadorismo e do estereótipo (COELHO, 2008), comanda a atitude masculina em desfavor da luta das mulheres (HAHNER, 1981) e se opõe ele próprio, o dramaturgo, ao ingresso das mulheres na medicina (RAGO, E., 2000). Defender posição tão radical é cair no reducionismo, esquecendo-se que se trata de um texto literário, cujo sistema semiótico permite diversas leituras e mais de uma interpretação.

Além disso, o critério sociológico ou critério histórico, sobrepostos ao literário, obliteram o fato de que, sendo comédia, realista ou não, o estudo deve começar por esse elemento específico, o do gênero, lugar da ironia, do logro, da paródia e da sátira. Um estudo do panorama literário desse período no Brasil e no mundo, e o conhecimento do gênero comédia a partir da perspectiva criadora de França Júnior nos levam a atentar para os riscos de uma análise radical e unívoca de *As Doutoradas*.

Primeiro trataremos do Realismo e sua influência na dramaturgia nacional em pleno Romantismo, a partir do decênio de 1850. Sobre a comédia, em particular a de França Júnior, abordaremos o tema no capítulo seguinte, levando em consideração a análise da peça.

2.2 O Realismo na dramaturgia: *ridendo castigat mores*

Em primeiro lugar, é preciso destacar que o teatro realista ao qual pertence a peça tem uma forte ligação com a burguesia, a qual representa. Trata-se de um ponto fundamental para análise da peça de França Júnior, que desenvolveremos mais adiante. Em segundo, o teatro realista começou no Brasil no interior do próprio Romantismo, apesar do curto período inovador, mas que continua presente nas três últimas décadas do século XIX. Realismo e Naturalismo geralmente são vistos como um conjunto de regras, ou fenômenos, mais adscritos à narrativa ficcional, particularmente o romance. No teatro, entretanto, só recentemente ocorreram estudos mais consistentes, especialmente no Brasil. Deve ainda lembrar-se de que o teatro realista brasileiro segue uma tradição francesa de rompimento com as ideias românticas, que, no cenário nacional, produz um movimento antitético no interior da própria escola literária vigente. Como afirma Aguiar e Silva (2006, p. 557), a respeito das antinomias românticas, “a

sua natureza [do Romantismo] é intrinsecamente contraditória, aparece constituída por atitudes e movimentos antitéticos, dificilmente se cristaliza num princípio ou numa solução únicos e controversos.”

Como já ficou registrado no Capítulo 1 desta dissertação o teatro realista no Brasil seguiu as mudanças que aconteciam na França, ante a decadência do drama romântico que, treze anos antes, havia “revolucionado” o teatro, contrapondo-se às regras estabelecidas pelo classicismo. O grito de liberdade do Romantismo havia ecoado nas palavras de seu principal líder, Victor Hugo, no prefácio da peça *Cromwell*, manifesto declarado do movimento de renovação. Nele, Hugo, além da combinação entre comédia e tragédia, entre o sublime e o grotesco, propunha o rompimento das regras. Reforçava o valor da imaginação, servia-se do conteúdo histórico, opunha-se aos valores da burguesia. Teve uma legião de seguidores, que oferecia aos espectadores “um universo de seduções, assassinatos, suicídios, adultérios, incestos, paixões violentas, no qual se movimentavam os heróis rebeldes e aventureiros, as esposas infiéis, cortesãs, reis e rainhas devassos, entre outros tipos semelhantes.” (FARIA, 1993, p. 3).

Com o passar do tempo, um programa com todos os ingredientes de revolta manifestava-se no palco em dramas e melodramas, que, no final, não apenas causava fastio ou mau gosto, mas também tinha de fazer frente às mudanças sociais. O primeiro era, quando menos, efeito do segundo, pois

a dramaturgia romântica, depois de 1840, já havia esgotado o seu arsenal de “monstruosidades”, isto é, de ações e cenas que afrontavam a moralidade burguesa. Antony quase sufocando Adèle e arrastando-a para o quarto... e para o adultério; Marion Delorme, prostituta regenerado (*sic*) pelo amor, proclamando a Didier: “O meu amor devolveu-me a virgindade”; Francisco I, rei libidinoso, violentando Branca... Eis alguns exemplos de cenas escandalosas para a época. Valores como o casamento e a família, tão caros à burguesia, em franca ascensão nesse momento histórico, tinham sido literalmente vilipendiados. O casamento, via de regra, era visto como um obstáculo à felicidade, a família não passava de uma prisão, os maridos eram verdadeiros carrascos. (FARIA, 1993, p. 4).

A passagem para o Realismo, na França, não se deu, porém, sem uma transição. Depois do fracasso da peça de Hugo, *Les burgraves*, alguns dramaturgos, que rejeitavam o programa romântico, voltaram-se para o teatro clássico, sem recusar, no entanto, algumas conquistas do Romantismo. A filiação ao gosto clássico se anunciava na sobriedade do enredo, no retorno ao verso alexandrino, no apreço a diálogos, embora

um tanto retóricos, mas límpidos e claros, na recusa aos excessos, na retomada da disciplina e do equilíbrio, nas aspirações à ordem e ao progresso da burguesia. Traços românticos ainda eram encontrados nessas obras, como, por exemplo, a rejeição à unidade de tempo e espaço, a cor local e a combinação entre o sublime e o grotesco. (FARIA, 1993). Esse grupo de transição para o Realismo chamou-se *École du Bons Sens*. “Em suas peças, a razão e o dever, a lei e a consciência pública são valores bastante encarecidos”, ao contrário da escola romântica, que abalara os fundamentos da família e da sociedade, os dramaturgos da *École* “defenderam a superioridade da instituição social, a família, o interesse coletivo”, no final, a razão coíbia as erupções sentimentais, conquistando “o público burguês de seu tempo, que via seus valores éticos serem elegantemente dramatizados no palco.” (FARIA, 1993, p. 8).

Essa transição termina onde começa o Realismo no teatro, com a representação de *A dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. A *École du Bons Sens* havia contribuído para rechaçar os dramas românticos e abrir uma senda segura para outro tipo de teatro, agora com “uma dicção despojada, natural, simples, sem a grandiloquência romântica e sem a artificialidade dos alexandrinos clássicos.” (FARIA, 1993, p. 16). Tudo isso aparece na peça de Dumas Filho, na história da cortesã, a preocupação com o luxo e o dinheiro, uma preocupação com a descrição concreta da realidade, os elementos da sociedade burguesa retratados com a máxima fidelidade possível, o relacionamento entre as prostitutas e seus amantes, o cotidiano e suas frivolidades. A comédia também acompanhou o drama realista. E é nesse ponto que chama a atenção o equívoco das leituras e das interpretações da comédia realista. Elas não têm o objetivo principal de provocar o riso, mas de ser útil, buscando a moralização dos costumes. Segundo Faria (1993, p. 25-26),

por não ter como objetivo primeiro provocar o riso, a comédia realista algumas vezes assemelhou-se ao drama. [...] Em termos mais precisos, os dramaturgos que criaram a comédia realista abordaram de preferência os costumes da burguesia, classe com a qual se identificavam e para a qual dirigiam sua produção. Questões relativas à família, ao casamento, ao trabalho, ao dinheiro, à prostituição, entre outras, foram então debatidas no palco, transformado em tribuna consagrada a demonstrar a superioridade dos valores éticos da burguesia.

O autor dessas palavras reconhece ainda que a comédia realista tem muito da tradição horaciana do *ridendo castigat mores* e, além da tradição greco-romana, ela também se concilia com as obras de Molière, dramaturgo do classicismo francês do século XVII, cujas comédias satirizavam os costumes da burguesia parisiense de seu tempo. As questões relativas a dinheiro, ao casamento, à prostituição, às relações sociais, na comédia realista, apareciam de modo a serem motivos de reflexão sobre o comportamento de uma classe. Esse é um dos fatores mais relevantes contra o viés absoluto da leitura e interpretação da peça de França Júnior. Vendo-a apenas pela perspectiva social ou ideológica, esquecendo-se, de propósito ou não, de sua natureza literária, as influências da tradição, sua herança da comédia realista francesa, os críticos produzem um ponto de vista unilateral que empobrece a capacidade de a peça *As Doutoradas* exteriorizar a riqueza de sua crítica contra a sociedade burguesa no Brasil no século XIX.

Berthold (2010) afirma que a busca de detalhes, a análise do homem e do seu meio, através da veracidade do cenário, dos costumes, da ambientação e da psicologia dos personagens vinha já sendo requerido até pelo drama histórico, passando também desde a comédia de costumes à ópera, citando a autora, como exemplos, representações como *Aida*, de Verdi, e as obras grandiosas de Wagner. Desse modo, para a pesquisadora alemã, o realismo teatral se caracteriza pela preocupação com o cenário e com a construção de um meio tão verídico cujas consequências, quando menos, referendam a opinião de Ubersfeld (2005) sobre o fim da ilusão do teatro realista e a ideia da quarta parede, elementos discutidos no primeiro capítulo desta dissertação. A tese do dramaturgo realista era a de que, ao

compreender os tempos e sua realidade significa também ver o homem em sua vida quotidiana, em seu meio ambiente e seus compromissos sociais. Como afirmou Alexandre Dumas Filho, era tarefa do teatro realista discutir o abuso social, discutir o relacionamento entre o indivíduo e a sociedade e, tanto no sentido literal quanto em outro mais elevado, mostrar-se como um *théâtre utile* (teatro útil). [...] No lugar de “*la nature et le vrai*”, como no tempo da ilustração e ainda no teatro de Goethe, a nova palavra de ordem era “*le milieu et la réalité*” – o meio e a realidade – e isto se aplicava não apenas à peça de costumes contemporânea, mas também ao drama histórico. Para *Théodora*, cuja ação se passa em Bizâncio, Sardou expressamente pediu um “um ambiente tão correto, do ponto de vista arqueológico”, quanto os produzidos para modernos interiores. (BERTHOLD, 2010, p. 441).

Nesse trecho, a crítica alemã destaca os dois elementos mais gerais do que aqueles elencados acima por Faria (1993), tendo em vista seu olhar panorâmico sobre o teatro mundial, indo para além da França e para além do teatro convencional. De qualquer modo, aponta a substância das peças realistas, a necessidade de criticar o homem de seu tempo, seja por um anseio de moralização, e, portanto, conservador, seja do ponto de vista da arte vista como algo útil e não apenas puro entretenimento. E, para além da crítica de costumes, o meio e a realidade nos quais tecem os personagens suas relações e suas vidas, o drama histórico também se reserva a si, para os autores desse período, a mesma relevância do ambiente, tão correto quanto seriam os da realidade contemporânea.

O mesmo quadro se eleva na crítica de Carlson (1997), que vê o surgimento do teatro realista como reação ao “fracasso” dos dramaturgos e teóricos românticos em realizar um teatro moderno. “Uma década depois do prefácio do Cromwell, mesmos críticos simpáticos ao movimento [...] queixavam-se de que a maré alta do romantismo passara sem estabelecer o teatro moderno que prometera.” (CARLSON, 1997, p. 265). A primeira reação dos franceses, segundo ele, foi retomar a tradição clássica nacional, em busca de objetividade, simplicidade e a verdade que haviam sido reprimidas pelos românticos. Depois da reação da *École du bons sens*, Émile Augier e Alexandre Dumas Filho criaram o drama social, dando relevância e vitalidade às novas ideias. Como já dissemos acima, *A dama das camélias* foi a primeira obra dessa escola. Para Carlson (1997, p. 267),

embora nem todas as suas peças subsequentes tenham sido tão diretamente tiradas da experiência pessoal, Dumas Filho sempre procurou descrever, com o maior realismo possível, a sociedade e os indivíduos que via a seu redor. O mundo de *Le Demi-monde* (1855), assegura-nos o prefácio é “absolutamente verdadeiro”. Jeannine, em *Les idées de Madame Aubry* [*As ideias da senhora Aubry*], diz Dumas, “realmente existia”; ele conservava um desenho dela em sua escrivinha. [...] O prefácio a *Un père prodigue* [*Um pai pródigo*] (1859) chega ao ponto de negar a necessidade da imaginação num dramaturgo.

Com essas considerações, ficam claras as fundamentações do drama realista ou ainda da comédia de costumes. O dramaturgo observa a vida a seu redor, retira da própria sociedade o conteúdo de suas peças, com realismo, com objetividade, e mesmo quando se trata do *demi-monde*, hoje certamente um anacronismo, o conteúdo das peças

relaciona-se intrinsecamente a comportamentos da burguesia. Os dramaturgos que seguiram os fundamentos da escola realista procuravam detectar nas observações do cotidiano os temas mais atuais, as grandes discussões do momento, o que atingia orgânica e profundamente as relações sociais da classe alta. Entretanto, não se deve confundir tais observações ou a matéria-prima das peças com história ou tratado sociológico. Continua sendo literatura, portanto cabem aqui as palavras de Aristóteles (1996), quando diferencia literatura e história, cabendo a esta narrar o que aconteceu e àquela o que poderia acontecer. “Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer.” (ARISTÓTELES, 1996, p. 39).

Por outro lado, assim como a *École du bons sens* reagiu ao drama romântico e abriu espaço para a escola realista, também esta será alvo de insatisfações e críticas ao que chamavam de artificialidades, convencionalismos e falsidades. O fato é que no fim do século XIX, a partir, portanto, da década de 1870, os dramas realistas iam ficando cada vez mais didáticos. Dumas Filho escreve peças para levar com elas prefácios em que se debatia com fervor a prova de uma tese ou de uma reflexão sobre prostituição, maternidade ou ainda a proteção da família. A insatisfação ao excessivo didatismo e às convenções do realismo criou o cenário ideal para o surgimento do Naturalismo, que vai incorrer no mesmo erro do didatismo, agora sob a perspectiva científica. Porém, os seguidores desse movimento achavam que os realistas, principalmente Dumas, não gostavam do mundo que viam, parecia-lhes mal construído, daí a necessidade inevitável de reconstruir o mundo que viam, desempenhando, com efeito, os papéis de legisladores e moralistas. (CARLSON, 1997, p. 269).

O Naturalismo, que teve em Émile Zola seu principal expoente e teorizador, acolhia a observação do cotidiano, porém defendia que ela devia ser feita à maneira do cientista, sem intervir sobre ela ou deixar-se levar por julgamento de valores. Assim, realizando a experiência do ponto de vista científico, que valia tanto para o romancista quanto para o autor de teatro, ambos coletam fatos, escolhe-se uma perspectiva, forma-se uma base sólida a partir da qual personagens e fenômenos se desenvolvem por si mesmos, determinados pelo meio. Fazendo isso, segundo Émile Zola, permite-se que

os personagens evoluam “de acordo com o requerido pelo determinismo e os fenômenos que estão sendo estudados”, e observa e registra o resultado. O “romance experimental” é, assim, “um relato verbal de uma experiência que o romancista conduz na presença do público”, tendo por objetivo “o conhecimento científico do homem em sua ação individual e social.” (CARLSON, 1997, p. 269).

Ambiente, ou o meio natural, que deve ser observado sem a interferência do autor, assim como a indicação da decoração e dos vestuários, contra as dissimulações enganosas dos autores realistas, tudo isso era o fundamento do teatro naturalista, que vinha fortalecido teoricamente pelo determinismo de Hippolyte Taine e pela medicina experimental de Claude Bernard. Além do mais, voltava os olhos para os miseráveis, a contrapartida aos personagens burgueses dos realistas. O prefácio, que valeu como manifesto da escola, foi publicado por Zola, em sua peça *Thérèse Raquin*, baseada em seu romance homônimo. Os vivos debates e teorizações a respeito do teatro naturalista, como novo estágio da evolução dramática, resultaram na criação do *Théâtre Libre* [Teatro Livre], através do qual os seguidores da nova escola representaram suas peças e divulgaram as novas ideias. Apreciavam dramas extraídos da realidade social, o homem vivendo conforme a natureza ou ainda o confronto dos menos favorecidos contra a elite burguesa. Segundo Berthold (2010, p. 452),

Zola exigia um drama naturalista que atendesse a todos os requisitos do palco sem se apegar às leis obsoletas da tragédia clássica. Como um exemplo didático, recomendava a adaptação que havia escrito em 1873 de sua novela (*sic*) *Thérèse Raquin*. Thérèse e Laurent, entregue ao azar de seus apetites, eram “animais humanos”. Ele, Zola, como autor, havia simplesmente praticado em dois corpos vivos a dissecação que os cirurgiões praticavam nos mortos. O método do dramaturgo naturalista, dizia ele, correspondia aos procedimentos da pesquisa científica, que o século empregava com zelo febril. Zola trabalhava com o escalpo; revelava, fria e imparcialmente, os *loci* da crise. Empunhava o escalpelo e começava a cortar de fora – enquanto Dostoiévski colocava seus heróis diante de uma câmara de raio-X para explorar, a partir do interior, o que havia em sua alma.

O que na verdade pede o escritor francês é que se transfira o modelo do romance naturalista fruto da influência do determinismo e da medicina experimental para as representações no palco. Se o dramaturgo passa a ser visto como cirurgião, ou como cientista, deve observar e abrir para o público as cortinas da realidade social, o homem trabalhado a partir da sua ligação com os apetites carnis e, ao mesmo tempo,

aprisionados no determinismo social baseado no confronto “natural” entre ricos e pobres, que, apesar disso, não se diferenciavam enquanto seres biológicos e destituídos do livre arbítrio. Tudo isso para atacar o Realismo, que realizava, na opinião de Zola e seus seguidores, um teatro estereotipado. A estreia do *Théâtre Libre* aconteceu em março de 1887, com várias apresentações, entre elas uma dramatização de um texto do próprio Zola (BERTHOLD, 2010). No entanto, o expoente dessa escola vinha de fora da França. Seu nome era Henrik Ibsen, um dramaturgo norueguês. Apesar disso, a peça que deu notoriedade ao movimento foi *Os tecelões*, de Gerhart Hauptmann, traduzida e representada com enorme sucesso em Paris.¹⁰ “A peça foi como um grito de desgraça e desespero. [...] No quarto ato, quando os tecelões invadem a casa do industrial, a plateia saltava das cadeiras”, afirma Berthold (2010, p. 453). Além disso, o cenário tinha um senso de realidade extraordinário. Era preciso expor o meio de maneira categórica de modo que o meio determinasse o movimento dos personagens. Tonifica-se o jogo da “quarta parede”¹¹, que exigia dos atores ignorar o público. Ele não participa, não integra a cena.

No elogio que faz a Dumas Filho, a quem indica como dos dramaturgos realistas que mais se aproximaram da “verdade” naturalista, Zola, por outro lado, condena com palavras duras a obra do autor de *A dama das camélias*, concluindo:

Enfim, o Sr. Dumas Filho, que é antes de mais nada o que se chama homem de teatro, nunca hesita entre a realidade e uma exigência cênica; ele torce o pescoço da realidade. Sua teoria é que pouco importa a verdade, contanto que se seja lógico. Uma peça se torna um problema a ser resolvido; parte-se de um ponto, é necessário chegar a um outro ponto, sem que o público se irrite; e a vitória é completa, se se foi bastante hábil e bastante forte para saltar por cima dos obstáculos, forçando o público a segui-lo, mesmo a contragosto. [...] Nunca nos leva num mundo que conhecemos; o meio é sempre penoso e fictício, as personagens perdem todo o ar natural, e não se prendem mais ao solo. (ZOLA, 1982, p. 114-115).

¹⁰ A peça produziu tamanho impacto que, dois anos após sua estreia, no Freie Bühne, em Berlim, inspirou o pintor expressionista Käthe Kollwitz a criar um ciclo de pintura sobre o tema; um dos quadros chama-se *Marcha dos tecelões*, em homenagem à peça.

¹¹ O fenômeno da “quarta parede” não é prerrogativa do teatro naturalista. Utilizam a mesma regra no teatro realista. Essa *mise-en-scène* será um dos esforços de renovação do Ginásio Dramático no Rio de Janeiro. Sobre os esforços do Ginásio, escreve Faria (1993, p. 120): “Mais uma vez, portanto, estamos diante de um texto que contém ideias, ainda que simplificadas, da conhecida ‘teoria da quarta parede’, segundo a qual o efeito ilusionista da representação teatral se alcança quando o ator ‘vive’ o seu papel como se não estivesse diante dos espectadores.” Afirma que tal teoria é a pedra de toque do Realismo-Naturalismo.

Para Zola, conforme se depreende de sua crítica ao Realismo, Dumas não tinha gênio, mas apenas espírito; havia sido atingido pelo sopro do Naturalismo, havia construído personagens bem elaboradas, baseado em observações que em alguns pontos merecem aplauso e apoio, mas estragara tudo ao torcer a realidade em nome de um jogo de cena. Ao se deixar carregar pela imaginação, as personagens de seu teatro perderam o contato com a vida e com o chão da realidade. Os espectadores são enganados por ele, seguem-no a contragosto, porque não derivam dali nenhum contato com o meio em que vivem nem as personagens se movimentam num meio que as regulem ante à lei que determina logicamente todos os atos humanos. São relações que devem ser explicadas, observadas, desenhadas a partir de fora, não a partir da imaginação ou nas teses moralizantes de sua filosofia. “O filósofo matou o observador; tal é minha conclusão. E o homem de teatro assassinou o filósofo”, completa Zola (1982, p. 115).

Entretanto, Zola foi mais influente como teórico do que dramaturgo. Ao contrário de seus romances, seu teatro caiu no esquecimento, “embora suas obras tenham fornecido modelos para a geração subsequente”, afirma Carlson (1997, p. 269). Por outro lado, além de Paris, dois outros polos de tensão do teatro naturalista levantaram suas cortinas, abrindo duas novas frentes de combate à dramaturgia comercial e realista. O segundo campo de batalha acontece em Berlim:

Da mesma forma que a Paris da mesma época, a indústria do espetáculo em Berlim vivia da peça de sala de visita e da comédia de costumes. O Teatro Real, altamente subvencionado, limitava-se a adular os clássicos. Um grupo de homens engajados no campo da literatura e do drama seguiu o exemplo do *Théâtre Libre* de Paris e, em abril de 1889, fundou a associação teatral *Freie Bühne*. Aqui, também, o nome expressava ao mesmo tempo o programa: livre de considerações comerciais e livre da coação da censura. (BERTHOLD, 2010, p. 457).

O programa vai, é claro, além desses dois elementos, apontados pela crítica alemã, no trecho acima. Evidencia-se a escolha dos dramaturgos que inauguraram o *Freie Bühne: Espectros*, a peça mais famosa de Ibsen, e uma obra de Gerhart Hauptmann. O conteúdo da segunda produção, alerta Berthold (2010, p. 457), “tornou-se um marco na história do naturalismo na Alemanha.” Mas não é só isso. Seu conteúdo revela a guinada que o teatro dava em relação ao Realismo. A peça de Hauptmann explora temas totalmente opostos ao Realismo, como a miséria, o alcoolismo e a exploração de

camponeses. Com cenários fiéis à vida, temas sociais fortes, gritos de mulheres em trabalho de parto, a montagem de Hauptmann, que se tornou o porta-voz do grupo, virou ponto de referência para a nova escola. Mostrava os horrores da vida, como ela realmente era, afirmam os críticos da época, segundo Berthold (2010). Londres aparece em terceiro na lista de lugares de tensão entre a dramaturgia Naturalista e Realista. O expoente inglês dessa escola foi Bernard Shaw, que endereçou violentos ataques ao gosto realista no final do século 19 na Inglaterra.

No Brasil não houve celeuma entre as duas escolas. Vingou o Realismo e com ele as inovações trazidas da Europa por via de produtores e dramaturgos portugueses. Como dissemos acima, o gosto pelo teatro realista aconteceu ainda em pleno desenvolvimento do Romantismo. A tensão era de outro nível e ocorria em escala diferente. O que havia, segundo Faria (1993), era uma rivalidade entre dois teatros, o Ginásio Dramático e o Pedro de Alcântara, o primeiro inovador, por trazer à cena carioca a tendência realista nos moldes franceses, sob a influência, em particular, de Dumas Filho; e o segundo, refugiado nas obras de tendência romântica. Um se renovava, era moderno; o outro, dirigido pelo ator João Caetano mantinha-se “fiel ao gênero de peças que sabia representar, isto é, às tragédias neoclássicas, aos dramas românticos e aos melodramas.” (FARIA, 1993, p. 113). No Ginásio, portanto, as montagens traziam a novidade da França, representavam-se peças de autores daquele país e também de Portugal. Na verdade, os dramaturgos comprometidos com o novo teatro eram dramaturgos portugueses. Mas não significa que não houvesse críticos e autores brasileiros interessados na nova tendência. O primeiro dramaturgo a produzir dramas realistas foi ninguém menos que o maior dos românticos, José de Alencar, que escreveu comédias nessa tendência para representação no Ginásio. Além dele, aderiram à nova corrente França Júnior, Quintino Bocaiúva, Constantino do Amaral Tavares, Joaquim Manuel de Macedo, Francisco Manuel Álvares de Araújo, Aquiles Varejão, Pinheiro Guimarães, Sizenando Barreto Nabuco de Araújo. No meio deles, uma mulher: Maria Angélica Ribeiro, que escreveu pelo menos uma dúzia de peças.

Sobre a dramaturgia realista, no Brasil, Faria (1993, p. 166) afirma:

A formação de um razoável repertório de peças nacionais, quase todas escritas sob a influência dos temas e das formas da dramaturgia realista francesa, foi uma consequência natural, poder-se-ia dizer, da renovação teatral levada a cabo pelo Ginásio. Poucos escritores e intelectuais resistiram

à tentação de se tornarem tradutores, críticos, dramaturgos ou até censores do Conservatório Dramático – Machado de Assis, por exemplo, foi tudo isso, nesse período em que o poder de sedução do teatro parece ter sido maior que o do romance ou o da poesia.

Portanto, a partir da representação de peças estrangeiras de tendência realista, em solo nacional, era esperado que, logo, sob tal influência, escritores brasileiros criassem suas próprias peças, surgindo, assim, um grupo importante não só no período que vai de 1850 a 1865, auge da inovação nos moldes franceses, e que se seguiria mesmo após o sensível declínio da onda inovadora da dramaturgia proposta pelo Ginásio. No conjunto de características dessa dramaturgia nacional estão aquelas já citadas no panorama do teatro realista visto até aqui. Voltava-se para o cotidiano brasileiro, sobretudo para os problemas e temas envolvendo a elite. Além disso, dramaturgos e diretores defendiam a naturalidade da atuação, reforçavam a ideia da quarta parede, sublinhavam a preocupação moralizadora, batiam-se pela reprodução dos costumes de época com o senso realista da cena.

Apesar de a vaga inovadora do teatro durar pouco tempo, como afirma Faria (1997), alguns dramaturgos mantiveram a tendência mesmo após a década de 1870, quando já se sentia fortemente o seu declínio. Gêneros ligeiros, de puro entretenimento, sem qualquer outra pretensão séria que não fosse o riso fácil, tomaram o espaço teatral do Rio de Janeiro. Dentre as exceções à regra estava a peça *As Doutoradas* de França Júnior. Mas não quer dizer que o comediógrafo seja uma unanimidade. A crítica mais recente, na literatura, na dramaturgia, nos estudos culturais, onde quer que apareça seu nome e sua produção artística, vêm acompanhados de posicionamentos tão contrastantes quanto incompatíveis. Ora é realista, ora não é. Flerta com o teatro mais rasteiro e se debruça em peças de vigor considerável. Reacionário, passadista, incoerente, misógino, porém inovador, criativo, polemista, brilhante. Lendo os estudos recentes sobre sua produção teatral, conclui-se que não se tem um perfil crítico completo desse autor brasileiro, que espera uma edição crítica de sua obra, semelhante ao que já se fez com outros dramaturgos de nossa literatura.

2.3 França Júnior e a crítica: contradições e equívocos

Uma das mais controversas posições na literatura brasileira é de fato a de França Júnior. Com efeito, se percorremos os estudos a respeito do teatro no final do século XIX ou ainda sobre a obra deste autor, encontramos afirmações desencontradas, contraditórias, às vezes no próprio discurso de quem as escreve. Coelho (2008) baseia-se em argumentos de quem vê a dramaturgia brasileira como prima pobre na literatura nacional. Seleciona, das vinte e quatro obras do dramaturgo carioca, apenas duas, *Como se fazia um deputado* e *Meia hora de cinismo*, reputada a segunda como uma das mais fracas de sua produção. Ao mesmo tempo, contradiz-se ao reconhecer ser a produção do dramaturgo “alvo de pouquíssimas análises”, sendo “apreciada apenas em compêndios, antologias ou em histórias panorâmicas do teatro brasileiro.” (COELHO, 2008, p. 17). Ainda assim, sem o estudo mais profundo dos textos do comediógrafo ou julgando apenas com base numa visão panorâmica de suas obras, Coelho (2008, p. 17) sustenta a seguinte conclusão:

Jogando com os ingredientes da comédia, França Júnior, por meio da ironia, reclama o bom senso e o bom gosto, tão basilares em sua obra quanto problemáticos, já que essas reivindicações essencialmente burguesas são apropriadas e filtradas pela visão reacionária de um defensor da sociedade estamental, num período em que essa soçobrava em virtude da nova ordem competitiva.

No trecho acima nota-se que a falta de compreensão do conteúdo da peça *As Doutoradas*, que não escapa, segundo a autora, ao reacionarismo conservador do autor, leva a uma conclusão que contradiz a própria situação que o texto dramático apresenta, visto que é exatamente a nova ordem competitiva que está sendo levada em consideração por França Júnior, conforme analisamos nesta dissertação. Um mundo competitivo no qual se acrescenta a hostilidade masculina à tentativa da mulher de conceber um novo valor simbólico para a sua personalidade em termos de gênero.

Moisés (2001) tem o mesmo ponto de vista em relação ao teatro no Realismo-Naturalismo brasileiro. “Pode-se falar em romance de tese, em poesia científica, mas não em teatro de tese ou de ideias, salvo *lato sensu*”, afirma o crítico. (MOISÉS, 2011,

p. 236). Ele divide a obra de França Júnior em duas fases, a da juventude e a da maturidade, mas no confronto, seu juízo de valor decai:

À primeira vista, o paralelismo se ajustaria nitidamente à ideia de evolução: a brevidade representaria a indecisão do começo e o aumento de volume corresponderia ao encontro da maneira individual. Examinadas, porém, as nove peças em um ato e as cinco em três ou quatro¹², verifica-se certo desencontro que, embora justificável, serve de termo caracterizador. As peças extensas denunciam, inquestionavelmente, progresso e elevação do nível dramático, mas à custa da perda de densidade: a concentração num ato impedia os voos mais largos e a um só tempo sugeria um impacto análogo ao do conto, da crônica (ou folhetins) ou da anedota, enquanto o alongamento da trama provocava distensão, afrouxamento. (MOISÉS, 2001, p. 237-238).

Nota-se que o crítico parte de um juízo aparentemente aceitável e positivo. A transição das peças curtas para as peças longas sugere uma melhora na qualidade, uma transformação esperançosa. No entanto, o confronto não mostra tal coisa. Pelo contrário, incapaz de algum progresso, as peças longas mostram resultado contrário, seu desenvolvimento é frouxo, estira-se negativamente sem a esperança que prometia. As peças curtas não traziam somente a perda da densidade, mas também impediam os voos mais largos, coincidindo com o impacto dos folhetins, da crônica, do conto. Não deixa de merecer atenção essa visão do crítico se levarmos em conta que outros especialistas em teatro viam na coincidência do trabalho de França Júnior, como folhetinista e comediógrafo, o solo fértil para a produção da comédia de costumes no Brasil:

França Júnior, quando escreveu essas peças, já era muito conhecido, como autor teatral e como folhetinista – o seu volume *Folhetins* alcançou em 1926 a sua quarta edição, fato raro na bibliografia brasileira. Esta função, exercida com êxito em vários jornais, deu ensejo a que ele reunisse um grande número de anotações sobre pessoas e costumes, que lhe servissem de lastro, além de facultar-lhe o exercício da veia teatral, pois que entremeava os seus divertidos comentários com pequenos diálogos ficcionais, que podiam depois ser transcritos sem grandes alterações para o palco. (PRADO, 1999, p. 127).

¹² O total de obras escritas por França Júnior muda dependendo do crítico ou do pesquisador. Moisés (2001) indica 14 peças, Cafezeiro (1980) aponta 24, mas só encontrou 14 para publicação em sua primeira edição crítica. Outros trazem entre 20 e 22 peças. Cafezeiro (1980) afirma ter esperança de encontrar cópias de peças perdidas do autor. Com sua edição crítica, acha que “os textos publicados poderiam sensibilizar pessoas que possuísem exemplares de outras peças do autor para o esperado volume complementar.” (CAFEZEIRO, 1980, p. 34).

São afirmações a respeito do autor, novamente do ponto de vista panorâmico, amplo, do conjunto de sua produção, que se contradizem de um teórico para outro. Se para Moisés (2001) o impacto das peças curtas derivavam do impacto do folhetim, e ainda perdem em valor por impedir voos qualitativos na produção dramática, para Prado (1999), observa-se o contrário. A visão do cotidiano que França Júnior procurava incutir em suas crônicas nos jornais, depois recolhidas em livro, servia como observação dos costumes para dar o estofamento necessário à produção teatral. Mas o mesmo crítico abriga em seu discurso o contrassenso ao afirmar a inutilidade dos recursos das peças do comediógrafo, como a preocupação com o lugar comum, com o que se fala sem o devido conteúdo, “uma mediocridade satisfeita consigo mesma, observada por um olho irônico, mas destituído de maldade.” (PRADO, 1999, p. 127).

A seleção dos tipos brasileiros para suas peças percorria um conjunto que reúne, às vezes na mesma peça, indivíduos de diferentes classes sociais. *As Doutoradas* tem a criada portuguesa intrometida, inculta, cujo discurso provoca efeitos cômicos no confronto com a erudição ou com o discurso científico da medicina. Explorava também a forte presença de estrangeiros no Brasil. Cafezeiro (1980) mostra um exemplo extraído de *O tipo brasileiro*, em que as diferentes vozes se defrontam:

HENRIQUE – Eu tem também autre idée, senhor, que me há de ainda tornar célèbre dans tout le monde.

TEODORO – Só o Brasil nada inventa, nada descobre!!

HENRIQUE – Eu, senhor, eu acaba de descobrir la direction du balon aérostique.

JOHN – Oh! non pode!

HENRIQUE – Eu vai comunicar ao senhor meu segrede, que é precise ainda estudar.

TEODORO – Até onde vão esses homens!

HENRIQUE – La direction du balon aérostique, senhor, é o cousa mais facile deste mundo. Supõe vosmecê (*Segurando a cabeça de John*) que isto é o terra.

JOHN – (*com dignidade*) – Minha cabeça non estar globe terraque, se vouce quer demonstra idéa, segura em sua chapéu. (CAFEZEIRO, 1980, p. 32-33).

A grande variedade dos recursos, das diferentes linguagens e discursos, das diferentes classes sociais e diferentes costumes, em vez de atrair para a riqueza do texto, causa impacto diverso. Assim acontece com os temas abordados, geralmente chegando a sobrepor-se a todo o resto na fatura da obra.

Em relação a *As Doutoradas*, por exemplo, Prado (1999) afirma que a peça envelheceu e o autor da obra falhou ao pensar que a ideia central da comédia permaneceria no futuro. Nota-se a leitura sem profundidade e a crítica superficial do crítico, por achar que a comédia se revestia apenas do enredo ou da ideia central do conflito entre gêneros, baseando-se num diálogo entre Manuel Praxedes, idealista, e a mulher, Maria Praxedes, que faz o papel do indivíduo prático na peça. Para Manuel Praxedes, a condução de seu plano, em educar a filha para a medicina situava o projeto maior, que a esposa condenava, da família, da sociedade e da felicidade do futuro. Prado (1999, p. 135) afirma:

Não que França Júnior condene a mulher à ignorância. Mas a especificidade do saber feminino, representada na peça por Maria, a mãe, consistiria no estudo de línguas estrangeiras, francês, inglês, e no exercício das artes caseiras, nomeadamente a música e a pintura. Esta é a preciosa herança que ela, no passado, intentou legar à filha, Luíza (*sic*). Porém, o pai, Praxedes, temperamento utópico, fora da realidade, sempre sonhando com o futuro, encaminhou-a na direção oposta, educando-a como *homem*. (PRADO, 1999, p. 135, grifo nosso).

O crítico não resume apenas o conflito principal da peça. Ele estabelece um juízo de valor, quando menos, equivocado a respeito da oposição entre a formação da mãe, que representa o passado, e o do pai, que representa o presente e o futuro. São tipos que o dramaturgo realça retomando os conflitos da própria realidade cotidiana, como assinalamos acima. Segundo ele, Praxedes segue uma linha contrária ao momento histórico e educa a filha como homem. Se voltarmos ao discurso de gênero que já abordamos, veremos que era exatamente o contrário o que acontecia. Embora houvesse transformações no campo profissional e social, as mulheres tinham extrema dificuldade para superar a barreira do corporativismo masculino, principalmente no exercício da medicina. Coube às mulheres a resistência à desaprovação da sociedade e ao discurso de inferioridade a que lhes submetiam autoridades de vária ordem. Sem uma alternativa de leitura da peça, o crítico simplesmente a rejeita:

As doutoras decepcionam como pensamento e não entusiasmam como diversão. Bem engendrada, não há dúvida, construída sobre o jogo de simetrias e antíteses, faltam-lhe, para igualar-se aos modelos franceses, seja o dom da fantasia, um maior número de achados e surpresas cômicas, seja, em contraposição, mais tecido conjuntivo, que, disfarçando a ossatura do

enredo, convencesse pela naturalidade do retrato. Como se apresenta, situando-se entre a comédia de costumes e a peça de tese, não se realiza plenamente nem em um nem em outro sentido. (PRADO, 1999, p. 137-138).

São pelo menos dois elementos contrastantes, quando menos contraditórios. Se ela for lida ou representada apenas com o pensamento no conflito entre gêneros, fundamentado na falsa compreensão de que o autor é um conservador, reacionário e retrógrado (RAGO, J., 2000; HAHNER, 1981; MOISÉS, 2001; MAGALDI, 1997), afastamo-nos dos elementos basilares da comédia de costumes e não vamos mais a fundo do que ela representa em termos de análise crítica social. Neste caso, a tese não seria o antifeminismo do autor, nem da peça, mas a caracterização de uma sociedade espelhada em suas próprias contradições formuladas ideologicamente pela estrutura patriarcal. Segundo o crítico, tudo seria facilmente resolvido se houvesse no enredo maior densidade na construção dos retratos sociais, na construção da ossatura da peça, em mais achados e surpresas cômicas. Mas o contraste interno da proposição do crítico se debate no curioso contrassenso formulado a partir do ponto de vista de que a maior consistência da arquitetura da peça em termos de conteúdo resolveria o problema da tese, quando, na verdade, é exatamente na interpretação unilinear, sociológica e ideológica que condena a peça inteira. Ademais, seu confronto com o realismo francês, que, em sua opinião, França Júnior não realiza, é paradoxal em dois sentidos. Em primeiro lugar, ele próprio e outros críticos reconhecem que no Brasil não houve tal movimento no teatro, apesar de estudos recentes mostrarem o contrário. Em segundo, ao adaptar o drama realista no Brasil, França Júnior não se entrega à mera cópia. Explora elementos do drama realista aproximando-se da tradição da comédia de costumes brasileira e, ao mesmo tempo, do cenário teatral de seu tempo.

Com efeito, a cena teatral carioca, na segunda metade do século XIX, mostra-se como mais um indicador para a oscilação de França Júnior, que vai da mais rasteira, peças curtas de apenas um ato, às mais bem elaboradas, extensas e consistentes, em que pese a opinião da crítica atual. Para Magaldi (1997), França Júnior é continuador de Martins Pena na crítica de costumes, reconhecendo até mesmo que a distância entre ambos, de algumas décadas, tenha por força contribuído para diferenciar a sátira produzida pelos dois comediógrafos. Nos estudos sobre a dramaturgia na segunda metade do século XIX vimos que as inovações têm curto prazo e terminam na década de

1870. França Júnior participa dessas inovações, mas logo mergulha no cenário de suposto declínio, que surge nas três últimas décadas, com o teatro ligeiro, pouco sério, de puro entretenimento. Apesar disso, há quem contradiga os historiadores tradicionais, vendo no cancan, nas revistas musicadas, na opereta e na ópera bufa um ponto de vista mais positivo do que o dos atuais historiadores e também dos acadêmicos da época, dentre eles Machado de Assis e José Veríssimo. Um deles inscreve em letras impressas essa presumível decadência:

Esta parte [o teatro] pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? [...] A província não foi de todo invadida pelos espetáculos de feira; ainda lá se apresenta o drama e a comédia, - mas não aparece, que me conste, nenhuma obra nova e original. (ASSIS, p. 808).¹³

Nesse período, o que se tem, da perspectiva dos defensores da alta comédia, do drama realista e da tragédia, é um hiato, um caos, uma decadência completa da dramaturgia nacional, dominada pelos espetáculos ligeiros, comumente chamados “de feira”. A visão que tem esse crítico, no trecho de seu ensaio a respeito do teatro é a de uma perversão da arte nobre, porque o drama e a comédia foram dominados pelo espetáculo popular. Hoje, há quem reforce essa ideia. “Tragédia e drama haviam sido tragados pelas sucessivas ondas de teatro musicado. Nesse sentido, o naturalismo, corolário do realismo, nunca chegou a existir no Brasil”, afirma Prado (1997, p. 117), restando, portanto, aos autores nacionais, a comédia, em particular a de costumes. A afirmação desse crítico soa confusa. O Naturalismo, que devia seguir na história do teatro o Realismo, não aconteceu por culpa do teatro ligeiro, popular. Logo, é preciso concluir que houve Realismo na dramaturgia brasileiro na segunda metade do século XIX. Essa proposição, como vimos, é negada por Faria (1993), em cujo estudo nos baseamos para analisar a produção dramática no Brasil no final daquele século.

¹³ Hoje, quem mantém tal concepção do teatro da época é Prado (1999, p. 113): “O teatro musicado, em suas várias encarnações, significou um aumento ponderável de público, com benefícios econômicos para intérpretes e autores, e o decréscimo de aspirações literárias.” Para ele, a opereta, a revista e a mágica irrompiam como anticlímax em relação ao Romantismo e ao Realismo.

Contudo, ao mesmo tempo que garante a existência em solo nacional das inovações realistas francesas, Faria (1993, p. 244) apresenta a seguinte conclusão: “Não seria correto classificar França Júnior (1838-1890) como dramaturgo realista”. Logo em seguida declara que o dramaturgo carioca é o verdadeiro continuador de Martins Pena e consagrado autor de comédias como *As Doutoradas*. Por outro lado, Magaldi (1997, p. 151) confirma: “*Como se fazia um deputado, Caiu o Ministério!* e *As doutoras*, entre outros textos, sustentam a reivindicação para França Júnior do título de melhor comediógrafo do Brasil.”

Atualmente, há quem conteste as declarações de críticos da época e de historiadores tradicionais contemporâneos a respeito da decadência provocada pelo teatro popular no final do século XIX e início do século XX:

A crítica ao valor do teatro ligeiro desenvolvido no período tinha como modelo a tradição dramaturgical da tragédia e da chamada alta comédia. Mas os gêneros que se popularizaram na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro tinham outra filiação, remetendo à tradição do teatro popular, “de feira”, no qual o espetáculo é a prioridade, e a dramaturgia é apenas mais um de seus recursos. Essa crítica também tem raízes no próprio debate que se estabeleceu no período entre os artistas e intelectuais sobre uma possível decadência do teatro nacional. (MENCARELLI, 1999, p. 61).

Existia, portanto, dois tipos de teatro, ou melhor, três se levarmos em conta as peças estrangeiras aqui traduzidas e representadas, no Rio de Janeiro, nesse período. Discutia-se muito entre a intelectualidade a sobrevivência do teatro nobre, de autoria brasileira. O antigo tema da criação ou salvação do teatro nacional continuava nos debates desde o início do Romantismo. Mas com o intenso volume de teatro ligeiro, revistas de ano, operetas e *mágicas*, a discussão tomou as páginas dos jornais na segunda metade daquele século. França Júnior se entregou aos dois tipos, daí o fato de se arriscar a formar um juízo de valor levando em conta o conjunto tão variado e diverso de sua produção dramática. Mencarelli (1999) põe em dúvida a afirmação de que o teatro decaía. Para ele, a opinião partia da intelectualidade e da elite. Afirma ser uma ideia unilateral a respeito da dramaturgia enquanto texto e não como representação, retomando a antiga dicotomia entre texto e representação, sobre a qual discutiremos no Capítulo 1 desta dissertação, conforme se vê no acréscimo que faz à sua proposição:

Evidentemente, esse tipo de análise valoriza principalmente o texto teatral, a dramaturgia, em detrimento de uma visão ampla do teatro como fenômeno cultural, que envolve seus agentes produtores (atores, técnicos, diretores, cenógrafos, donos de teatro e produtores), público e crítica. Porque, de um ponto de vista mais amplo, assistimos a um momento extremamente rico, em que os teatros da cidade vivem um período de grande agitação e se transformam em palco de novas formas culturais. A permanência e desenvolvimento de uma tradição cômica, o envolvimento com a produção musical popular e a constituição de um incipiente mercado cultural de massas são apenas alguns dos fatores que podemos associar à voga do teatro ligeiro no período, contrariando a ideia de um “vazio” cultural. (MENCARELLI, 1999, p. 61).

A ideia constatada no primeiro período do excerto acima é a mesma que desenvolvemos no começo desta dissertação, a ideia do teatro como fenômeno cultural, intrínseco a construção de nossa humanidade, desde a pré-história. A tese seguinte, no excerto, é a negação da historiografia dramaturgica tradicional brasileira e da máxima dos acadêmicos do fim do século XIX, entre eles Machado de Assis, de que o teatro se fora, sendo substituído por um massa tacanha de divertimentos inúteis à cultura nacional. Deixam de relevar, ao contrário de Mencarelli (1999), a tradição cômica musical e popular, negando a formação importante de um mercado cultural de massas no Brasil.

Pode estar nesse ponto o julgamento negativo que se faz da dramaturgia de França Júnior. De alguma maneira, ele percebeu nesse fenômeno algo de futuro em termos culturais e se dispôs a participar dele. Daí a comparação, às vezes equivocada, com Martins Pena. Magaldi (1997, p.140), ao fazer o confronto entre os dois dramaturgos, expõe uma série de contradições a respeito do autor e sua obra, levando-se em conta as disparidades que listamos até aqui:

França Júnior é mais realista e elaborado, e se deixa às vezes contaminar pela vulgaridade que se propagou nos espetáculos da segunda metade do século. [...] O consolidador do teatro de costumes não poupa ninguém, satisfazendo-se em cobrir de ridículo até os bem-intencionados. [...] dificilmente se apoia no meio-termo: ora admite a graça pesada, o mau gosto claro, a presença dos menos exigentes padrões cômicos, dentro da quase anedota; ora mostra um grande domínio da carpintaria teatral, e usa com segurança diálogos simultâneos e elipses, ambicionando exprimir complexas arquiteturas cênicas. Por isso, escreveu algumas das comédias mais rasteiras entre as que figuram em nosso repertório, e duas ou três que se distinguem entre as melhores da dramaturgia brasileira.

Prescreve-nos, portanto, o crítico dois dramaturgos em um só, mas procurando, ao contrário de Mencarelli (1999), nos indispor contra a parte popular, retratando um dramaturgo baixo e limitado, por um lado, e um grande artista, por outro. Até mesmo na indicação de grandes obras de sua dramaturgia hesita em ser definitivo na escolha. Aqui ele distingue duas ou três obras apenas. No fim do mesmo capítulo em que traça o perfil do dramaturgo carioca decide-se em nomear três peças, porém ainda indeciso, ao concluir, “entre outros textos”, que “sustentam a reivindicação para França Júnior do título de melhor comediógrafo do Brasil.” (MAGALDI, 1997, p. 151).

Mais próximo de uma análise mais estruturada, porém sempre olhando o conjunto, Cafezeiro (1980) classifica a obra do autor de *Caiu o Ministério!* em três categorias: comédia de imitação clássica, burleta e comédia satírica política e de costumes. As peças do início da carreira apresentam um ato com cenas coordenadas ou independentes, ou ainda uma ao lado da outra em estruturas de encaixe ou encadeadas.

Não importa estarmos a citar entrecchos senão pela maneira por que eles se ordenam e se concatenam. Há todo um grupo de peças em que os fatos se encaminham para um final tenso ou apoteótico onde, não raro, participam da última cena todos os personagens, isto porque os problemas são independentemente colocados uns entre os outros e se desenvolvem na direção do último ato ou de uma cena nas peças de ato único. (CAFEZEIRO, 1980, p. 22).

Prova-se assim que havia um sistema na produção artística de França Júnior, inclusive dos mais singulares, explica Cafezeiro (1980, p. 22): “Os fatos se entrecruzam e o final do texto se realiza no centro, isto é, no ponto onde as linhas se cortam. Aí é que se deslinda a trama que poderíamos descrever colocando a trajetória dos fatos em triângulos circunscritos. Não faltam as três unidades clássicas.” Num terceiro grupo, participam as sátiras políticas e a comédia de costumes, em que os fatos se desenvolvem gradualmente. Nesse grupo, inclui-se *As Doutoradas*:

Inicia-se o tema principal, por exemplo, a história de um ministério que vai ser descrita através do seu início, existência e fim ou a história de uma eleição que também se desenvolve passo a passo até o apogeu e conseqüente final frustrativo e melancólico. Outro caso é o de uma pregação “feminista” ou “evolucionista” [As doutoras] de certas senhoras cujas pretensões são irremediavelmente castradas pela circunstância natural de “pertencerem ao sexo frágil”. Temos quase sempre uma seqüência de cenas em estruturas

encaixadas, havendo inclusive encaixes no próprio encaixe. (CAFEZEIRO, 1980, p. 22).

Mesmo aqui, importando-se com a análise panorâmica da estrutura das obras, o crítico se deixa levar por uma interpretação simplista, desconsiderando, por exemplo, o fato de uma ou outra peça aprofundar a crítica aos costumes, indo além da sua arquitetura textual, como em *As Doutoradas*. Ao mesmo tempo, a tentativa de dar um esclarecimento sobre a fatura das peças, no seu conjunto, mesmo classificando-as, ora por gênero, ora pela estrutura interna das obras, o crítico generaliza elementos com consequências arriscadas, pois a leitura de uma delas em separado pode revelar mais do que uma generalização pode oferecer. Vale, contudo, a avaliação de Cafezeiro (1980) como nota de introdução a uma edição crítica das obras de França Júnior, que ainda aguarda melhor análise como objeto de estudo literário, tanto por parte da dramaturgia quanto por parte dos especialistas em literatura brasileira. O comediógrafo “está a pedir uma edição crítica bem-cuidada, semelhante à da recente obra completa de Martins Pena”, afirma Magaldi (1997, p. 151), para quem França Júnior escreveu excelentes textos “que figuram obrigatoriamente em qualquer antologia do nosso teatro de costumes.” (MAGALDI, 1997, p. 151).

Ao tratar da peça *As Doutoradas*, Magaldi (1997) também se esforça em apresentar um ponto de vista positivo, dando por verdade a qualidade da obra. Segundo ele,

poderíamos surpreender-nos com o reacionarismo da conclusão de França Júnior, se esquecêssemos o gênero de *As doutoras*. No drama, cabe qualquer espécie de reivindicação. A comédia, sobretudo a sátira, se presta a caçoar das ideias inovadoras e há mesmo implícito, em toda luta pelo progresso, ao lado da causa justa e simpática, um inevitável ridículo. Ao comediógrafo cumpre desenvolver esse prisma, incorrendo embora no erro de assumir uma perspectiva retrógrada. Mas não se deve conceder demasiada importância a esse vezo de passadismo nostálgico, tão frequente na comédia: os autores apenas criticam os excessos das teses progressistas, porque, ao tratarem delas, geralmente já estão vitoriosas. (MAGALDI, 1997, p. 150).

Deduz-se das palavras acima que nem mesmo se esforçando o crítico consegue se livrar do mau juízo pertinente a uma leitura feita na superfície do texto, sem nenhuma pretensão em mostrar qualquer outra compreensão que não a sempre repetida observação do suposto antifeminismo do autor. Como conteúdo de uma comédia, pôr em ridículo as reivindicações femininas faz parte do próprio gênero usado pelo

dramaturgo, tendo como fundamento o fato de o tema ser atemporal. Satirizar ideias inovadoras, como a entrada da mulher na profissão de médica, em *As Doutoradas*, corresponde, segundo Magaldi (1997), a uma perspectiva retrógrada, apesar do passadismo nostálgico. Incorre o crítico nas mesmas situações tão frequentes nos estudos sobre França Júnior, o da contradição, cedendo ao mesmo tempo à apologia ao comediógrafo, mas apontando em sua obra erros de julgamento ou de estrutura. Antes de afirmar a posição regressista, conservadora e antiquada, Magaldi (1997), no mesmo capítulo em que trata do autor de *As Doutoradas*, havia enaltecido sua alta qualidade como escritor de comédias de costumes. Em incompatibilidade com outros críticos que mostramos neste capítulo da dissertação, afirma que França Júnior “movimenta com inteira facilidade as suas personagens, e não desperdiça um só diálogo que possa produzir um efeito cômico.” (MAGALDI, 1997, p. 149). E se para Faria (1993) não é correto classificá-lo como dramaturgo realista, para Magaldi (1997, p. 149, grifo nosso), por seu turno, contrapõe-se àquele com a seguinte declaração: “A farsa política, vazada com perspicácia *realista*, atinge na sua obra os melhores exemplos do gênero, no Brasil.”

Poder-se-ia acompanhar a mesma orientação crítica, sobre o tema e a estrutura da peça, e destacar a validade da posição de França Júnior em relação ao conflito de gênero na área profissional, em que o fato de ser minoria representa, para a mulher, nos dias de hoje, uma inferioridade em termos de carreira e remuneração. Por esse prisma, o conflito central da peça continua bastante atual. No entanto, seria cair em simplismo igual. Com efeito, *As Doutoradas* tem muito a dizer se sairmos da superfície e centrarmos nossos esforços em uma análise que uma obra dessa qualidade merece e enseja. Esta é a proposta do próximo capítulo desta dissertação.

CAPÍTULO III
COMÉDIA DE COSTUMES E REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM AS
DOCTORAS DE FRANÇA JÚNIOR

3.1 A tradição da comédia em *As Doutoradas*

A primeira tese a ser abordada neste trabalho de pesquisa em relação a *As Doutoradas* de França Júnior refere-se à objeção à leitura redutora da crítica sobre a suposta misoginia do autor. A crítica literária e de outros domínios das ciências humanas afirma que a peça referenda a disposição ideológica contrária à conquista das mulheres em áreas especificamente masculinas como a jurídica e a da medicina. *As Doutoradas* seriam, assim, uma evidente testemunha histórica sobre o corporativismo masculino, tendo em vista seu enredo, que constrói uma narrativa na qual a mulher se satisfaz com o papel “subalterno” de mãe e dona de casa depois de tentar em vão dominar posições profissionais como advogada e médica.

No entanto, essa leitura não resiste à mínima observação crítica, cuja primeira exposição fizemos anteriormente, qual seja, a de que os críticos confundem personagens com o autor. Em segundo lugar, removem da leitura da peça o papel fundamental que exerce a tradição. Em *As Doutoradas*, é preciso levar em conta a presença de elementos do realismo francês, a influência da obra de Molière e aspectos cruciais da comédia nova do teatro grego de Menandro. Somente dessa forma evitar-se-ia a leitura redutora que conduz a equívocos de interpretação.

Como ficou evidenciado nos capítulos anteriores desta dissertação, existe uma tradição do teatro realista francês que França Júnior acompanha, dentre cujos elementos, para citar os mais destacados, estão a reflexão didática, a moral que se ressalta no contexto da obra e a leitura da realidade coeva. O teatro significava para os dramaturgos compreender a vida cotidiana do indivíduo de classe média e alta, “em seu meio ambiente e seus compromissos sociais” (BERTHOLD, 2010, p. 441). Trata-se de manter sob o foco o meio e a realidade, que devem ser tão verídicos quanto possível e, ao mesmo tempo, atual. O espectador deve se ver no palco e acompanhar nos episódios as cenas como se fossem seus próprios costumes que estão sendo representados diante de si mesmo.

Para Carlson (1997), contra o “fracasso”, na França, dos dramaturgos românticos, era também uma retomada da tradição clássica francesa de que Molière era o grande representante. Para esse crítico os dramaturgos procuravam recuperar a realidade do

ambiente, buscavam a objetividade, a simplicidade e a verdade, além da experiência pessoal destinada ao espectador e referências contemporâneas bem específicas. Era preciso descrever com realismo as pessoas e a sociedade que se agitavam ao redor do dramaturgo. Nesse aspecto França Júnior segue de perto a comédia de costumes realista originária da França. Até mesmo no que se relaciona a Molière elementos do autor de *Tartufo* aparecem de forma relevante em *As Doutoradas*. Lagarde e Michard (1955) lembram que Molière retira o humor no desenho de tipos ou de caricaturas, na pintura da natureza humana. Assim é que nas *Preciosas ridículas* faz a caricatura do espírito, em *Tartufo* a da devoção, em outros explora vícios como a doença imaginária, o conquistador compulsivo, mas ao estudar tais tipos sociais Molière sempre está voltado para o meio e a realidade coetânea.

Para Calder (1993), mostrar o ridículo para causar o riso e a correção de costumes era o objetivo de Molière. Ele sustentava o propósito até mesmo nas cenas de suas peças. Em uma delas, lembra Calder (1993), um personagem faz a observação de que o negócio da comédia de costumes é representar os defeitos dos homens e acima de tudo dos homens de nosso tempo. E arremata esse crítico que, tendo escrito essas palavras no momento em que escrevia sobre “marqueses”, preciosas, pedantes e maridos traídos (cornos), o dramaturgo francês ainda acrescentaria à sua galeria religiosos, hipócritas sociais, libertinas, misantropos, arrivistas sociais, avarentos, hipocondríacos, mais as variantes de pedantes e preciosas, mais doutores, servos, camponeses, provincianos, e muito mais. “Suas obras constituem um extraordinário retrato de sua época”, acentua Calder. (1993, p. 43)¹⁴.

Certamente França Júnior, intelectual viajado, tradutor e conhecedor dos clássicos, integrou Molière às suas obras, em especial *As Doutoradas*. Nesta peça podemos reconhecer sua influência, dentre outros, em dois elementos específicos: o contraste entre servos e patrões e o ridículo produzido a partir da linguagem. No primeiro, destaca-se o conflito entre a empregada Eulália, estereótipo português em solo nacional, e os demais protagonistas da peça, entre eles o patrão Manuel Praxedes:

EULÁLIA (*Trazendo um vidro de galheteiro e uma moringue*): Cá está o vinagre e a água. (*Maria põe o vidro de vinagre no nariz de Manuel.*) O verdadeiro, minha ama, é atirar-lhe com o moringue de água à cara... Olhe

¹⁴ His collected works form an extraordinary portrait of his age. (Tradução nossa).

que a água é um santo remédio para estas maleitas. Conheci uma senhora lá no porto que teve desses tremeliques e note-se que não era coisa cá de pouco mais ou menos, porque a mulher tinha cada olho esbugalhado deste tamanho e berrava que parecia, mal comparando, um boi, com perdão dos senhores que me ouvem.

MANUEL (*Abrindo os olhos.*): Onde estou? O que foi isto? (*Abraçando Luísa.*) Luísa, minha filha, esta emoção me mata. (*Maria dá o vidro a Eulália.*)

EULÁLIA (*Cheirando o vidro.*): Ai que reinação! Ah! Ah! Ah!

MARIA: Que é isto, Eulália?

EULÁLIA: Em vez de vinagre, senhora, trouxe azeite... Ah! Ah! Ah! (*Sai correndo.*) (FRANÇA JÚNIOR, 2002, p. 910)¹⁵.

Na obra, assim como em Molière, a criada tem especial atuação no conflito com os demais personagens. Nesse episódio, ela ajuda a desmascarar os sentimentos forçados de Manuel, ante o sucesso de seu projeto de formatura da filha médica. Para a recuperação do desmaio receita-se o vinagre, mas Eulália traz azeite. Desconhecendo a natureza do líquido, Manuel “acorda” de sua síncope e expressa ainda mais sua emoção abraçando a filha. O riso franco e aberto da criada rompe a seriedade do acontecimento e a reinação tanto pode ser da parte dela por trocar o vinagre pelo azeite quanto pela demonstração sentimentalista do patriarca da família. Tem ainda aspecto risível o discurso da criada, caracterizado pela oralidade, no confronto com o discurso dos personagens da alta sociedade, mais formal e acadêmico. Aliás, outro traço da comédia molierriana, na peça a linguagem destaca-se não apenas na caracterização social dos personagens, mas também no confronto entre a criada e a elite brasileira:

DR. PEREIRA: Vem cá, Eulália. (*Tira do bolso uma seringa.*)

Eulália: O patrão deseja alguma coisa?

Dr. Pereira (*Mostrando uma seringa.*): Sabes o que é isto?

Eulália: Eu sei, sim senhor; é uma seringa.

Dr. Pereira: Mas o que tu não sabes, é o que está dentro dela.

Eulália: Aí dentro não vejo nada.

Dr. Pereira: Pois, olhe, aqui dentro está o micróbio da febre amarela.

Eulália: Cruz!!... Credo, meu amo!... *Abrenúncio!* Arrede-se para lá. Mas o que vem a ser isto de *sicróbio*?

Dr. Pereira: É um bichinho.

Eulália: Então a febre amarela é um bicho? Ora esta! (p. 929-930)

¹⁵ Como as citações desta obra pertencem à mesma edição aqui referida, a partir deste momento passaremos a indicar apenas o número da página das citações seguintes, pertencentes à mesma peça.

O contraste da linguagem funciona como sendo mais do que um recurso de humor, propondo também um distanciamento ideológico entre as classes. A elite, por mais que tente a comunicação com as classes baixas, não encontra um discurso que garanta o sucesso do empreendimento tecnológico, mostrado em signos como a seringa e o micróbio. Dr. Pereira tenta explicar de forma metódica a produção da vacina contra a febre epidêmica que assola o Rio de Janeiro, mas sem sucesso em sua tentativa de inocular o antídoto na empregada. Nem mesmo baixando o nível da conversa (“É um bichinho”, “A febre amarela é um bicho?”) o médico assegura o sucesso de seu empreendimento, ao contrário, provoca o terror nas classes baixas, num paradigma do que ocorria na sociedade na segunda metade do século XIX. Além disso, a linguagem serve para determinar o retrato psicológico dos personagens. Em Molière, por exemplo, a pedanteria chega ao ridículo, ao ponto de um dos pretendentes desprezados pelas mulheres pedantes dizer:

La Grange: Mas é claro, tomo a peito, e tal forma que pretendo vingar-me desta impertinência. Não tenho dúvidas quanto à razão de seu desprezo. O sopro de preciosismo não infestou apenas Paris, espalhou-se também pela província, e nossas ridículas donzelas aspiraram-no à farta. A personalidade dessas duas, em resumo, é uma mistura de preciosismo e vaidade tola. Sei que a espécie de gente receberiam com prazer; e conto com seu apoio para pregar-lhes uma peça que lhes faça compreender sua tolice, e lhes ensine a conhecer melhor a sociedade que apreciam. (MOLIÈRE, 1957, p. 6).

O que esse pretendente diz ao outro, e juntos planejam uma reação, refere-se ao comportamento de duas mulheres infectadas pelo preciosismo a ponto de levar em consideração o que está nos livros e romances no que diz respeito ao casamento, ao contrário do que seu pai, pessoa simples e objetiva, considera. E é com o preciosismo da linguagem que o comediógrafo as qualifica, como nessa passagem da cena 5 de *As preciosas ridículas* (1957, p. 11):

Magdelon: [...] Chegado o dia da declaração, haverá de fazê-la, de ordinário, na alameda de um jardim, quando os demais estiverem um pouco longe; e aquela declaração há de vir acompanhada de um arrufo imediato, perceptível por nosso enrubescimento, e que, por breve temporada banirá o amante de nossa presença. Em seguida encontra um meio de acalmar-nos, para tornarmos insensivelmente afeitas à eloquência de sua paixão, e arrancar-nos à penosa confissão de nossa aquiescência. Vêm depois as aventuras, os rivais que se cruzam-no caminho desta inclinação já decidida, as perseguições dos

pais, os ciúmes concebidos sobre falsas aparências, as queixas, as desesperanças, os raptos, com tudo que se segue.

Mas Molière já destacava o ridículo dessa conduta pedante também nos médicos, em uma de suas primeiras peças, *La jalousie de Barbouillé* (1904) [Os ciúmes de Barbouillé], como se segue nesse trecho, em que o doente tenta a todo custo interromper a tagarelice do médico e colocar suas apreensões a respeito de sua saúde:

O MÉDICO: Saiba em primeiro lugar que eu não sou uma vez apenas Doutor, mas uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove e dez vezes doutor. Primeiro, porque já que a unidade é a base, o fundamento, e o primeiro de todos os doutores, o doctore dos doctores. Segundo, porque existem duas faculdades necessárias para a perfeita conhecêcia de todas as coisas, o sentido e o entendimento; e como eu sou todo sentido e todo conhecimento, logo eu sou duas vezes doutor.

BARBOUILLÉ: De acordo. É que minha saúde...

O MÉDICO: Terceiro, porque o número três é o da perfeição, segundo Aristóteles. E como eu sou perfeito, e todas as minhas coisas também são perfeitas, sou, portanto, três vezes doutor.

BARBOUILLÉ: Bom, senhor Doutor...

O MÉDICO: Quarto, porque a filosofia tem quatro partes, a lógica, a moral, a física e a metafísica. Como eu possuo todas as quatro e sou perfeitamente versado nelas, sou, pois, quatro vezes doutor.

BARBOUILLÉ: Mas que diabo, não tenho nenhuma dúvida. Me escuta...

O MÉDICO: Quinto, porque há cinco universais: o gênero, a espécie, a diferença, o próprio e o acidente, sem o conhecimento dos quais é impossível construir um bom raciocínio. Como eu me sirvo deles com vantagem e conheço suas utilidades, sou, por conseguinte, cinco vezes doutor.

BARBOUILLÉ: Meu Deus, é preciso ter paciência. (MOLIÈRE, 1904, p. 2-3)¹⁶.

¹⁶¹⁶ **Le Docteur:** Sache auparavant que je ne suis pas seulement une fois Docteur, mais que je suis une, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf et dix fois docteur. 1° Parce que, comme l'unité est la base, le fondement, et le premier de tous les docteurs, le docte des doctes. 2° Parce qu'il y a deux facultes nécessaires pour la parfaite connoissance de toutes choses: les sens et l'entendement; et, comme je suis tout sens et tout entendement, je suis deux fois docteur. **Le Barbouillé:** D'accord. C'est que... **Le Docteur:** 3° Parce que le nombre de trois est celui de la perfection, selon Aristote; et, comme je suis parfait et que toutes mes productions le sont aussi, je suis trois fois docteur. **Le Barbouillé:** Eh bien, monsieur le docteur... **Le Docteur:** 4° Parce que la philosophie a quatre parties: la logique, la morale, la physique, et la métaphysique; et, comme je les possède toutes quatre et que je suis parfaitement versé en icelles, je suis quatre fois docteur. **Le Barbouillé:** Que diable, je n'en doute pas. Écoutez-mois donc. **Le Docteur:** 5° Parce qu'il y a cinq universaux: le genre, l'espèce, la différence, le propre et l'accident, sans la connoissance desquels il est impossible de faire aucun bon

França Júnior vai se inspirar nos personagens e nas situações de Molière para construir as situações de suas peças. Em *As Doutororas*, Prado (1999) destaca a influência de *As preciosas ridículas*, mas temos, na verdade, como demonstra o trecho acima, uma ação mais abrangente do comediógrafo carioca ao retomar a tradição em suas obras. Em *As Doutororas*, em particular, tanto o médico quanto as mulheres pedantes são retomadas, se bem que com interesses diversos, como mostraremos na seção seguinte deste Capítulo. Aqui, nesse trecho, o médico se comporta como se fossem estas as regras da corte, mas acaba enfatizando uma caricatura de uma pessoa sábia, devido ao caráter pernóstico de seu discurso. Seguindo essa linha, a linguagem também vai caracterizar as doutoras na peça de França Júnior. O discurso da doutora, formada em Direito, por afetado e acadêmico, beira o ridículo:

Carlota (*Entrando.*): Entrei sub-repticiamente sem me fazer anunciar.

Praxedes: Ora, seja bem-vinda, Doutora!

Carlota (*Inclinando-se diante de Maria.*): Minha senhora, a curvatura de meus respeitos.

Praxedes: Sinceros parabéns pelos triunfos alcançados anteontem no júri. Li todos os jornais a notícia da sua brilhante defesa.

Carlota: foi um debate homérico; com réplica e tréplica, em que derroquei à luz da autora bruxuleante do Direito moderno, os castelos carcomidos da vetusta legislação, crivados de teorias incongruentes e obsoletas. (p. 926).

Não é somente nos espaços adequados à oratória que Carlota faz uso de sua fala afetada. Em todos os encontros, desde uma simples visita ao tratamento de assuntos relativos à profissão, ela se vê levada a articular um discurso pernóstico. A exceção encontra-se no terceiro ato, por razões da intriga literária, como veremos na próxima seção deste Capítulo. A citação do trecho acima indica bem uma síntese do que vai em quase toda a peça. No aspecto social da visita, França Júnior experimenta com criatividade os trocadilhos para produzir o humor através da linguagem. Quando ela se curva em cumprimento a Maria ela se apresenta coma frase “A curvatura de meus respeitos”, fazendo convergir inclinação, o ato de curvar; respeitos; e peitos, o que, para o espectador refinado, o jogo de palavras deve levar ao riso. Por outro lado, a oratória do campo jurídico se revela no momento em que Carlota é levada pela pergunta de

raisonnement; et, comme je m'en sers avec avantage et que j'en connois l'utilité, je suis cinq fois docteur. **Le Barbouille**: Il faut que j'aie bonne patience. (Tradução nossa).

Manuel Praxedes a dar conta de sua atuação no foro. Em seu discurso despontam os jargões que definem a profissão. Mas o fato de serem proferidos em uma visita social cria o contraste e com ele o humor, além, é claro de definir a personagem e a sua profissão.

O mesmo recurso se emprega também no discurso da doutora em Medicina, em *As Doutoradas*. No segundo ato, Luísa, em resposta ao marido sobre a missão a que se destinara, expressa com afetação acadêmica, tais quais as preciosas ridículas de Molière:

Luísa: Logo que nos casamos, passei a assinar-me Doutora Luísa Pereira. Tomei, por deferência, o seu nome de família do qual aliás, seja dito de passagem, não precisava. Com o seu nome tenho me anunciado, com este tenho receitado. Se o público continua a conhecer-me pelo apelido antigo, é porque ainda estão bem vivos na sua memória os sucessos que alcancei na Academia e vão acompanhando *pari-passu* a marcha progressiva da minha carreira científica! Tenho eu porventura culpa disso?

[...]

Luísa: No dia em que as mulheres formarem-se aos centos, a medicina terá tocado o zênite da sua glória; porque só assim entrarão nela as aptidões científicas que até aqui os senhores egoisticamente, nos têm negado, e os sentimentos de caridade que são o mais belo apanágio do nosso sexo. (p. 922-923).

De certa forma, a afetação da linguagem numa discussão de casal contribui para a formação da ideia do muito siso, além, é claro, do resultado da intriga. No entanto, aqui também o autor procura extrair humor do contraste. A esposa médica tem de assimilar os jargões de academia para provar o exterior de sua formação profissional, os vernizes de sua conquista. Assim é que *pari-passu*, zênite da glória, apanágio do nosso sexo e outras expressões colorem a oratória da personagem numa tentativa de forçar seu reconhecimento, mas também de produzir o contraste de uma situação cotidiana com o ideal da missão a ser alcançada. Temos, portanto, elementos fora do lugar com o propósito humorístico e de alcance do ridículo.

Mesmo que seja também a sensatez o alvo do comediógrafo, aqui se vê ainda a tradição do teatro realista francês de focar o meio e a realidade contemporânea, tal como fazia Molière. Segundo Calder (1993), o comediógrafo francês mais do que colocar no palco seu estoque de personagens de farsa, os pedantes e doutores “aristotélicos”, eles refletiam a cultura do século XVII na França absolutista. Tratava-se de um movimento

preciosista que vai encontrar vazão crítica na primeira sátira molierriana *As preciosas ridículas*. Em seguida,

em seu mais sarcástico retrato que aparece menos de um ano antes de sua morte, em *As mulheres sábias* (1672), na personagem de Trissotin, que combinava qualidades de poeta, pedante e arrivista. Para tanto, Trissotin explora três acadêmicos preciosistas e Vadius, um amigo que faz versos. (CALDER, 1993, p. 143)¹⁷.

Portanto, é uma avaliação da cultura contemporânea que invade as páginas das farsas e comédias molierrianas. Calder (1993) salienta que em plena época de refinamento cultural dos círculos em torno de Richelieu, Fouquet, Colbert e Luís XIV, Molière tornou-se uma figura conhecida por satirizar as ações desse público, um satirista de oportunidades ao observar os exemplos da nova moda como o uso da linguagem e do conhecimento para usos perversos, como o controle dos gostos e da vida das pessoas pelos preciosistas e por aqueles que se aventuravam na caça pela riqueza alheia. França Júnior acompanha esta tradição ao destacar a característica pernóstica dos discursos de suas personagens, tanto no sentido do humor como também na crítica à sociedade academizada, com mais exterior que riqueza interior, que escondiam a vulgaridade de suas ações com a oratória de uma sociedade que vivia de aparências.

Outro fator imprescindível em *As Doutoradas* é a influência do teatro grego e romano, da comédia nova. Não que França Júnior em sua obra ficasse imune à comédia velha. A diferença entre os dois tipos é que na primeira dava-se mais atenção a temas da vida privada e, na segunda, a temas políticos (PAVIS, 1988). França Júnior, em outras peças de sua dramaturgia, chega a explorar o calão e temas mais baixos, próprios da comédia velha (PRADO, 1999). Mas em *As Doutoradas* existe esse cuidado de manter o tom num plano mais elevado próprio da comédia nova.

Spinelli (2009) faz a diferenciação estrutural entre comédia nova e comédia velha, cujos representantes são Menandro e Aristófanes, respectivamente, mas o que nos interessa são os aspectos que permanecem nas comédias do futuro. Magaldi (1963, p. 58-59 apud SPINELLI, p. 2) destaca seu caráter urbano, da rotina do indivíduo e dos elementos da vida privada:

¹⁷ His most biting portrait appeared less than a year before his death, in *Le Femmes Savantes* (1672), in the person of Trissotin, who combined the qualities of poet, pedant and fortune-hunter; Trissotin is supported by three precious bluestockings and a fellow versifier, Vadius. (Tradução nossa).

Em Menandro, o homem deixa de aparecer como figura pública, para apresentar-se na sua natureza privada. Passam a segundo plano as cogitações do bem coletivo, para se registrar o comportamento pessoal. [...] A criatura que se desvincula da noção precípua de cidadania, identificada com a trajetória heroica da *pólis* mergulha rotina de uma vida em que importam a sobrevivência e os prazeres sensoriais.

Essa característica principal prossegue, por exemplo, na comédia romana, cuja adaptação da comédia romana se denominou comédia palliata. Silva (2009) considera os períodos anteriores, a comédia antiga e a média, na Grécia antiga, descrevendo-os como etapas de uma evolução e como necessidade advinda de acontecimentos históricos. Segundo ele,

a comédia nova caracterizava-se por um tratamento mais realista da fábula, frequentemente reduzindo o elemento fantástico ao prólogo divino ou alegórico. Há um maior cuidado com a verossimilhança e com a unidade de ação. [...] O cenário desloca-se do mundo político para a esfera da vida privada; ainda assim apenas em seu limiar, sem adentrar a intimidade do lar. O amor e o conflito de gerações são temas frequentes, se não obrigatórios, na comédia nova, que tem a família como eixo central do mundo representado. [...] As personagens são tipos bem elaborados, cujos caracteres são, muitas vezes, baseados na observação dos caracteres humanos da vida real. (SILVA, 2009, p. 8).

O que se pontua nessa visada descritiva da comédia nova é que ela, numa etapa posterior à comédia grega, reduz a participação fantástica e alegórica e se direciona para a representação da vida real. Tal como se verá mais tarde em Molière e na comédia realista da França no século XIX. A construção das personagens baseia-se na observação da vida real e os temas também são dali retirados. *As Doutoradas* de França Júnior, como se verá adiante, na segunda seção deste Capítulo, erige o enredo com base em distintos conflitos entre marido e mulher, entre gerações e entre sociedade e núcleo familiar. Silva (2009), citando Grimal (2002), chama a atenção para o reflexo, na comédia nova, da moral, dos costumes, das dificuldades, das alegrias e das tristezas do núcleo familiar. Assim, como até hoje se observa nas comédias posteriores, a comédia nova

extrai uma ampla variedade de caracteres e situações que aparecem com certa frequência nas fábulas. Assim, são postos em cena jovens ávidos por

aventuras amorosas que gastam o patrimônio de seus pais com meretrizes, velhos avarentos, misantropos ou mexeriqueiros, soldados mercenários que partem para o Oriente para fazer fortuna, moças que foram expostas ao nascer ou raptadas por piratas e que pela boa fortuna são reconhecidas por seus familiares e readmitidas como cidadãs, meretrizes, parasitos e escravos dos mais variados tipos. (SILVA, 2009, p. 9).

Desse ponto de vista fica evidente que a comédia nova impõe papéis típicos que vão culminar numa espécie de estereotipização das personagens. São tipos que aparecem nas comédias doravante representadas, ao ponto de, em Molière, por exemplo, também o comediógrafo incorrer na exploração de misantropos, conquistadores, burgueses etc. O mesmo se dá na comédia de costumes francesa e na obra de França Júnior que reflete essa influência histórica. Na comédia velha, por outro lado, havia também seus mecanismos estereotipados, como mostram Storey e Allan (2005). Diferentemente da comédia nova, afirmam, a comédia velha explorava sempre uma grande ideia, seguida de um debate para se colocar a ideia em ação e a resolução por meios fantásticos. Sempre impunham a forte figura de um personagem central responsável pela formulação e execução da grande ideia na peça. Enfim, nada de sofisticado nem sutil, havendo preferência pelo modo direto e franco em sua estrutura, inclusive na linguagem crua. Storey e Allan nos dá um exemplo dessa linguagem em trechos de *Lysistrata* e de *Assembleia de mulheres*, como neste trecho desta última:

Praxagora: Está sentindo o perfume?
 Blepyros: O quê? Uma mulher não pode foder sem usar perfume?
 (STOREY; ALLAN, 2005, p. 177)¹⁸.

Para esses autores, embora a polis (a cidade) fosse o tema central em Aristófanes e a comédia velha, e a casa (oikos) fosse o tema central em Menandro, na comédia nova, elementos de ambos apareciam na primeira. É que Menandro vai ter um interesse bem maior entre os conflitos entre homens e mulheres, irmãos e irmãs, pais e filhos e assim por diante. Os dois críticos afirmam ainda que os leitores de Aristófanes e Menandro, ainda hoje, ao abrirem suas peças levam um choque devido à diferença no tratamento dos temas e na construção das personagens, enquanto Aristófanes criava figuras desproporcionadas, com tendências ao bizarro, a um sistema de tópicos e levado a

¹⁸ Praxagora: Do I smell of perfume?

Blepyros: What? A woman can't get fucked without perfume? (Tradução nossa).

problemas políticos e da cidade, atacando personalidades e situações atuais, Menandro em suas peças se volta a uma comédia mais universal. Seu interesse é a família, cujos personagens são extraídos da rotina e do cotidiano real. “Trata-se da comédia da vizinhança”, sustentam Storey e Allan (2005, p. 221)¹⁹.

Pavis (1988) admite a diferença, nomeando comédia velha a de Aristófanes, derivada dos ritos de fertilidade a Dionísio, caracterizada frequentemente de modo violento, obscena e grotesca, enquanto a nova, com Menandro, descreve a vida doméstica, recorrendo a situações e caracteres estereotipados. Esta última será a precursora da comédia de situação e de costumes, tal qual a de França Júnior. De um modo geral, afirma Pavis (1988), a fábula da comédia passa pelas fases de equilíbrio, desequilíbrio e reequilíbrio. É da sua natureza essa estrutura. Certamente a comédia pressupõe uma visão contrastada do mundo, um mundo normal, geralmente reflexo do público espectador. A comédia, então, mofa e julga esse mundo normal das personagens, que são tratados como diferentes, ridículos, originais, portanto cômicos. Tais personagens são obrigatoriamente simplificados e generalizados, pois encarnam, de forma sistemática e pedagógica, um defeito ou uma visão inabitual do mundo. Segundo Pavis (1988), a ação cômica, como já indicava Aristóteles, na sua *Poética*, não acarreta consequências e pode ser inventada sem preparação alguma. Decompõe, naturalmente, numa série de obstáculos e repetição de situações. Seu motor essencial é o quiproquó e o equívoco.

Na seção seguinte deste capítulo trataremos dos aspectos da economia interna da peça *As Doutoradas*, mas aqui podemos antecipar uma de suas expressões naturais, a estrutura de equilíbrio, desequilíbrio e retorno do equilíbrio. De maneira simplificada, o leitor se depara com a fatura da peça imediatamente nas didascálias do início de cada ato. Cada espaço é descrito da seguinte maneira:

¹⁹ This is comedy of neighborhood. (Tradução nossa).

PRIMEIRO ATO

Uma sala elegantemente mobiliada

SEGUNDO ATO

Gabinete da Doutora Luísa. À direita, estantes de livros. À esquerda, um sofá tendo ao lado uma cadeira de operações; sobre a estante diversos vidros com fetos e preparações anatômicas conservadas em álcool. ao fundo uma mesa com tinteiro e penas, jornais e revistas espalhados e uma vitrine dentro da qual figura um esqueleto articulado. Sobre as paredes quadros com retratos de médicos e seções do corpo humano. Em cima da vitrine um quadro com o seguinte letreiro: – “Consultas pagas à vista.” Ao lado do sofá o telefone.

TERCEIRO ATO

Sala regularmente mobiliada..

QUARTO ATO

Sala regularmente mobiliada. Ao lado um berço.

Nesta estrutura de *As Doutoradas*, o leitor vê claramente a leitura da peça segundo as regras da comédia tradicional. A frase que abre o espaço de atuação dos personagens – sala elegantemente mobiliada – tem o propósito de não apenas caracterizar a classe social da família situada na peça, mas também de caracterizar o ambiente de equilíbrio, que será reforçado com dois grandes acontecimentos, a formatura de Luísa na faculdade de medicina e seu casamento com Pereira, colega de turma. O ato tem início com os preparativos do duplo evento e termina em festa, coma chegada do grêmio feminino Sacerdotisas de Euterpe, com vivas e um discurso gratulatório da diretora da entidade.

A coisa muda radicalmente de figura no segundo ato, conforme apresentação do espaço, um ambiente masculino que contrasta com o primeiro. A descrição é maior. Notam-se elementos naturais e rudes. Em vez de uma sala elegantemente mobiliada, do tipo burguês, veem-se cadeira de operações, fetos em vidros, preparações anatômicas, quadros na parede de velhos doutores, esqueleto articulado, seções do corpo humano, num verdadeiro contraste com o anterior. Começa aqui o desequilíbrio que será atestado

na ruptura das relações conjugais. O consultório da doutora Luísa divide espaço com a casa. Lar e local de trabalho se juntam no desequilíbrio da situação no enredo da peça, seguindo fatalmente para o rompimento e o pedido de divórcio.

No terceiro ato, retoma-se a sala mobiliada. Porém, com o desequilíbrio ainda em ação. Tem-se a mudança do advérbio. No lugar de elegantemente, lê-se regularmente. A palavra vem do latim *regulo*, que significa dispor, ordenar, dirigir, mas também há uma outra etimologia dando conta, em latim, de outro significado que só reforça o anterior, ou seja, aquilo conforme as regras. Neste ato da peça, desfeita a sociedade conjugal, ambos os cônjuges partem para a separação legal. Todavia, trata-se de uma comédia no sentido tradicional, o conflito tem de ser reparado, deve-se buscar enfim o reequilíbrio rompido no segundo ato. Aí é que entra o quarto ato e sua disposição na frase “Sala regularmente mobiliada. Ao lado um berço.” Luísa torna-se mãe, recompõem-se os laços matrimoniais e ela abandona a medicina para seguir o ordenamento “natural” para o qual foi concebida, procriar e cuidar do lar. Dai por que se mantém o mesmo advérbio de reforço ao ordenamento, às regras sociais. Ao mesmo tempo, ganha novo significado a palavra berço, que está mais para a conformidade burguesa do lar e do casamento, do que a intrusão dos objetos na didascália do segundo ato. Logo no início a cena doméstica enquadra a felicidade encontrada no final, com mudança inclusive na linguagem, já não mais castiça nem mais afetada dos outros atos da peça:

Luísa (Ninando ao colo uma criança, cantarolando.): Tu, tu, ru, tu, tu ru!...

Eulália: Deixe carregá-lo um pouquinho, a senhora deve estar cansada!

Luísa: Não sei o que ele tem hoje, está tão impertinente!

Eulália (Tirando a criança do colo de Luísa e carregando-a.): Não é nada, patroa!... (Olhando-a.) Como é bonitinho! Olhe, isto daqui para cima é a mãe, sem tirar nem pôr. (Mostrando o nariz e a testa.) daqui para baixo, é o pai, escarradinho. (Mostrando a boca e o queixo.) e as mãozinhas então, Jesus! Nunca vi nada tão parecido.

Luísa: De quem são as mãos?...

Eulália: Do avô, patroa. Até tem as unhas fêmeas como as dele.

Luísa: Neste andar acabarás por achá-lo parecido até com meu defunto bisavô que nunca viste. (Segurando no queixo da criança e fazendo-lhe festas.) Estão caçoando com você, não é, meu negrinho? (p. 948).

Por isso mesmo nota-se aqui o equívoco da crítica que faz a leitura literal sem levar em conta os elementos da comédia conforme institui a tradição. Na leitura literal, que desconsidera o texto literário e a tradição, toma-se o autor pela obra, acusam-no de

misoginia e corporativismo masculino. A leitura ideológica, simplificadora, reduz a importância da obra que, por ser comédia, é um reflexo da sociedade que retrata.

Além da estrutura outros fatores enfatizam a condição da comédia nova na Grécia antiga. Hunter (1985) destaca como temas e conflitos a relação entre homens e mulheres. Segundo ele, o relacionamento entre os sexos era central na intriga de muitas peças da comédia nova. Fica parecendo que a mulher ocupava uma posição importante na antiguidade, mas não é de todo verdade. Isso se deve especialmente pelo fato de as obras serem escritas por poetas homens. Além do mais a plateia na Grécia e em Roma era em sua maioria ou exclusivamente formada pelo sexo masculino. Escrevia-se, portanto, para homens. As referências à tolice das mulheres nas peças ou suas preferência pelo sexo na verdade esclarecem mais a respeito deles do que a respeito delas, diz Hunter (1985). Fica claro que o contexto retórico de um discurso feminino precisa ser melhor avaliado, como aquele de *Lysistrata* de Aristófanes, na comédia velha, quando ela diz ouvir os mais velhos e ter sido muito bem educada. Por outro lado, o casamento aparece em peças da comédia nova como verdadeiros campos de batalha, com marido e mulher disputando ideias e intrigas. Hunter (1985) lembra que isso acontece na maior parte das obras de Plauto, autor de comédia nova em Roma. São memoráveis os casamentos cômicos de suas peças. Em *As Doutoradas* os conflitos abastecem a economia interna da peça. Marido e mulher asseguram um dos conflitos centrais, numa espécie de tese, a do marido, fadada ao fracasso. Manuel Praxedes representa o progresso, idealizando na filha a formação médica e o casamento baseado na construção profissional de ambos os cônjuges médicos, enquanto sua esposa sustenta ideias tradicionais sobre o amor conjugal.

Outro conflito consolidado pela comédia nova é o choque de gerações, entre pais e filhos. Segundo Hunter (1985) esse tema já era muito explorado na comédia velha e permaneceu na evolução do teatro na Grécia antiga. Os assuntos são variados, numa tópica referencial, tal, por exemplo, a da filha ou filho controlado pelo pai, que usa as finanças para isso. O interesse se firmava no período anterior ao casamento, em que o jovem tinha de arcar com responsabilidades e de acostumar a agir com reflexão. Era comum aparecerem velhos personagens com lembranças do período de extravagância da juventude, principalmente em relação aos excessos sexuais. Para conduzirem os filhos a um futuro bem elaborado e seguro, os pais, nessas peças, usavam tanto a ameaça quanto

a educação. Hunter (1985) sustenta que a grande preocupação era o casamento, em que o filho deveria ser mais do que simplesmente um escravo da esposa. Teriam que evitar os homens maus, os bajuladores, e ter no pai um espelho no qual deveriam refletir os exemplos de suas ações. Não é à toa que em *As Doutoradas* Luísa segue de preferência um projeto arquitetado pelo pai e pelas circunstâncias sociais de modernização. Manuel Praxedes falha em tudo que empreende e não será diferente para Luísa, que também falha em seu projeto pessoal de médica.

Um terceiro conflito se estabelece entre cidade e país. Na análise de Hunter (1985) opõem-se uma visão de uma existência bucólica incorrupta do interior à vida urbana contemporânea, descrita e exaltada pelos poetas. Essa contradição sugere em *As Doutoradas* um outro tipo de oposição, não de campo-cidade, representada no teatro da comédia nova, segundo Hunter (1985), um significando a frivolidade e o outro a virtude. Na peça de França Júnior ela se revela no embate entre a ideologia da família e da sociedade. Quando o pai, Manuel Praxedes traz para o lar as ideias estranhas, não convencionais, de um casamento arbitrado pela modernização, causa estranheza e ganha forte objeção dos tradicionalistas, representados pela esposa. O segundo ato, de maior duração, com maior número de cenas, apresenta essa estranheza na composição do espaço e na instituição de um lar de recém-casados híbrido, formado pelo consultório e a casa, com objetos obscuros, genéricos e rudes. Existe, portanto, duas frentes, um rosto duplo, que vai para fora, a sociedade, nas revistas e jornais do consultório, aberto aos doentes, e outro para dentro, para a casa, a residência doméstica, por onde circula a empregada Eulália, que transita ridiculamente entre os dois mundos.

Pode-se notar nesses episódios seu caráter eminentemente didático. A peça se constrói tendo em vista um processo moralizante. Hunter (1985) lembra que desde os seus princípios os poetas da antiguidade grega tinha interesse em suas obras em ensinar, guiar, moralizar, unindo a arte com a utilidade social. A comédia grega e romana herdou essa tradição. O elemento didático passou a fazer parte de sua constituição e de sua identidade. Não é por ser menos política que a comédia nova deixará de lado o fator pedagógico, mas procura adaptá-lo aos novos temas e aos novos ângulos de sua exploração artística. “Pelo termo ‘moralizante’ em comédia entendo uma reflexão geral sobre o comportamento humano ou sobre as leis que governam os relacionamentos

humanos”, explica Hunter (1985, p. 139)²⁰. Para esse crítico, os antigos diziam que era perfeitamente natural procurar conforto moral e um guia útil para a vida nos trabalhos dos poetas e a comédia nova mostra passagens ricas nesse sentido.

Portanto, não é demais admitir como recurso da própria comédia no seu sentido tradicional um discurso como este, proferido na conclusão de *As Doutoradas* pela protagonista da peça:

Luísa: Meu pai: dizem que o cérebro da mulher é fraco. Pois bem, por um sentimento de vaidade, que dizem também ser inato em nosso sexo, eu enchi esse cérebro de tudo quanto a ciência pode ter de mais grandioso e mais útil. Percorri com coragem inaudita toda a escala do saber humano na minha especialidade. Calquei ódios e vaidades dos colegas, ergui a cabeça, sem corar, acima desses preconceitos sociais de que falou há pouco e que eu também considerava estúpidos! Venci. Entrei na sociedade triunfante com o meu título. O prestígio que se formou em torno do meu nome fez-me esquecer que era uma mulher... A glória de mim sentia, porém, qualquer coisa de vago, de estranho, que não sabia explicar! Eu que muitas vezes no anfiteatro havia apalpado o coração humano, que o tinha dissecado fibra por fibra, que pretendia conhecer-lhe a fundo a fisiologia! Desconhecia, entretanto, o sentimento mais sublime que enche todo esse órgão. Tudo quanto aprendi nos livros, tudo quanto a ciência podia dar-me de conforto, não vale o poema sublime do amor que se encerra neste pequeno berço! (p. 958).

O discurso transfigura-se em moral, na moral do texto de França Júnior, porém codificado em comédia de influência clássica. Seguindo a tradição da comédia clássica, *As Doutoradas* mantém o mesmo diapasão tendo em vista o fator pedagógico. Quer moralizar, através do riso. Dessa maneira torna-se equívoca a afirmação de que a comédia de França Júnior falha quando recomenda mais siso do que riso (COELHO, 2008) na fatura de sua peça. É como se a interpretação literal da peça fosse concedida como um olhar contemporâneo sem levar em conta as implicações que a tradição tem na composição da peça e todos os reflexos cruciais que isso releva em sua feitura. Mas a criatividade do autor o faz ir além, e a modernidade de sua peça também se ressalta na fatura. Antes, porém, de tratar dessa modernidade, que transcende a simples influência clássica, ocuparemos a seguir da economia interna da peça, para que o leitor possa ter uma visão geral da estrutura de *As Doutoradas* e se convencer, finalmente, da originalidade de sua construção.

²⁰ By the term “moralising” I mean general reflection upon human behavior and the laws which govern human relationships. (Tradução nossa).

3.2 A Economia interna de *As Doutoras*: de grão em grão... ou de par em par...

Conforme foi afirmado em 1.3.3 do Capítulo 1 desta dissertação, entre os elementos constituintes de uma peça teatral estão: a organização das grandes partes; o encadeamento e as rupturas, os vazios e os cheios; o conflito, a fábula, o enredo e a intriga; enfim, os enunciados, a enunciação e os personagens (RYNGAERT, 1996). Neste capítulo mostramos como se desenvolvem esses elementos na economia interna de *As Doutoras*, tendo como ponto fulcral o conflito, já que em quase todos os atos da peça o autor elege um conflito principal e o rodeia com outros conflitos secundários, porém importantes na fatura do texto. A única exceção, embora não de todo, é o quarto ato, pelo motivo aduzido no Capítulo anterior, da necessidade imposta pela tradição na comédia de realização de um final se não feliz, pelo menos de reequilíbrio do enredo.

As grandes partes são quatro em *As Doutoras*, uma em cada ato da peça. Os vazios temporais ocorrem principalmente entre um ato e outro, como entre o primeiro e o segundo, quando se passa mais de um ano de casamento de Luísa e Pereira e ambos já dividem um consultório; e entre o terceiro e quarto ato, quando ocorre o nascimento do filho. Elegemos como eixo dessa análise os conflitos que ocorrem em pares, ou, como afirma Hunter (1985), em oposições.

O Primeiro Ato

O enredo do primeiro ato se inicia com os preparativos da festa de formatura de Luísa Praxedes e, logo depois, o casamento com o colega de turma na faculdade de medicina, o Doutor Pereira. Enquanto se arrumam, os pais Maria e Manuel Praxedes discutem a tese do antigo e do novo, cada um deles em defesa de sua tese. A formatura de Luísa culmina com o desenrolar de um projeto elaborado por Praxedes e condenado por Maria. O pai desmaia de emoção quando vê a filha paramentada para a formatura. Conclui-se o ato com a chegada de uma comitiva festiva de um grêmio feminino, com foguetes e discursos em homenagem à conquista de Luísa, em nome de todas as mulheres. Ao todo, este ato reúne quatro conflitos: o da sociedade versus família; o da

medicina, entre os noivos Luísa e Pereira; o feminino versus corporativismo masculino; e o das teses dos pais, marido e da esposa, que se configura como o principal entre eles.

Existe sem dúvida uma contradição na oposição do par família/sociedade, visto que ao mesmo tempo em que se exige uma modernização nas relações sociais, mantém-se um padrão nostálgico de família do passado. Maria lembra ao marido esse tipo de família confiável:

Manuel: Bem contra a sua vontade, compreende-se; porque a senhora foi criada em uma casinha de rótula e janela na rua do Aljube...

Maria: Onde recebi a educação a mais brilhante que se poderia ter naquele tempo. O que Luisinha, ou antes, o que a Doutora Luísa Praxedes sabe de francês, de inglês, de desenho e sobretudo de música, deve-o a esta sua criada. Parece-me que não te casaste com uma analfabeta! (p. 900-901).

Neste campo de oposições entra ainda o conflito entre marido e mulher que toma quase todo o ato. É que Maria critica um progressista frustrado, que fracassou em todo empreendimento a se que se lançou. Inovador incorrigível, a derrota insula em seu coração mais vontade de investir em projetos grandiosos. A formação de uma mulher médica é mais uma delas, ditada, como ele próprio diz, pela ideologia social:

Manuel: Luisinha! Luisinha!... A senhora é incorrigível.

Maria: Como acha então o senhor que devo tratar a minha filha?

Manuel: A Doutora Luísa Praxedes. A doutora, sim, senhora! A mim parece-me também um sonho; mas é o título a que ela tem direito, que foi ganho à custa do seu trabalho e que é uma honra para a família e a sociedade. (p. 900).

É preciso destacar que Praxedes, o pai, é movido pela ideologia positivista, defensora de uma evolução natural e científica da isonomia dos direitos entre homem e mulher. A enunciação que se faz através dele, não é propriamente sua voz, mas a de outro ser social fundada nas “aspirações grandiosas da emancipação do sexo feminino” (p. 901), exigida por uma questão de ordem social. Mas França Júnior não destaca isoladamente cada uma das oposições. Ele as entrecruza, faz com que uma esteja conectada ou embutida na outra. Certamente o conflito entre marido e mulher se ressalta, pois é a tese da emancipação que prevalece, para depois ser posta em xeque no segundo e no terceiro ato da peça. Contudo, se os dois debatem qual tese é a mais sábia, ao mesmo tempo cruzam o debate os elementos da ideologia social em seu contraditório

quadro progressista marcado pela nostalgia passadista. Observe a fala da diretora do grêmio feminino:

Diretora (*Entrando acompanhada pela banda de música de raparigas em cujo estandarte se vê a seguinte inscrição: G. M. Sacerdotisas de Euterpe.*): A gratidão, senhora, é a moeda dos pobres. A sociedade musical Grêmio Sacerdotisas de Euterpe deixaria de cumprir com o mais sagrado dos deveres, se não viesse hoje, no dia em que se realizam os vossos sonhos dourados, dar-vos um público testemunho do quanto vos deve pelos serviços que generosamente tendes prestado a cada uma de nós, (*Praxedes limpa as lágrimas.*) na epidemia que desgraçadamente está assolando esta cidade (*Entregando a Luísa um rolo de papel.*) Aceitai, portanto, ilustre doutora, como homenagem ao vosso brilhante talento (*Praxedes soluça.*) e às qualidades morais que vos ornaram, o diploma de sócia benemérita da nossa modesta sociedade. (p. 911).

Nessa fala avulta a oposição entre o indivíduo e o social. Luísa realiza seus sonhos dourados de se formar numa faculdade de medicina, graças a um talento pessoal e às suas qualidades morais. Ao mesmo tempo, numa referência aos vazios que devem ser preenchidos pelo leitor (ECO, 1999; RYNGAERT, 1996), Luísa já participa da cruzada contra a epidemia de febre amarela que assola o Rio de Janeiro. O grêmio feminino representa a cobrança da sociedade ao estímulo à formação dos sonhos na qualidade de um instrumento social. Luísa não fala somente em nome de si mesma, mas em nome de todas as mulheres que lutam por um espaço no mundo corporativo masculino, na sociedade patriarcal de seu tempo. No entanto, França Júnior ressalta no mesmo espaço de júbilo, certa dúvida a respeito dessas conquistas, numa evidente contradição do cenário festivo. Na mesma recepção na casa de Luísa, Carlota discursa e fere a tecla da dubiedade:

Carlota: Minhas senhoras! (*Conserta a garganta.*) Flutua-me no cérebro um ponto de interrogação: estará a mulher destinada nos últimos estertores do século que finda a devassar os arcanos de todas as atividades que lhe têm sido roubadas pelo monopólio sacrílego das aspirações e vaidades masculinas? (p. 912).

Deve-se relevar o fato de Carlota também ser uma das doutoras da peça e ela própria luta pelas conquistas femininas na sociedade patriarcal no final do século XIX. Em seu discurso o leitor observa o ponto de interrogação a colocar em dúvida essa função social. A imprecisão, a incerteza com relação ao futuro, enfraquece, ou talvez

anule, a confiança envolta nas festividades do grêmio e das mulheres que homenageiam a jovem doutora. Por isso, o discurso de Carlota é interrompido:

Todos: Não apoiado. (p. 912)

A interrupção do público feminino, talvez já esperado, no recurso retórico de sua oratória, leva a oradora a mudar o rumo de suas elucubrações migrando para uma certeza absoluta, numa fé inabalável com relação ao futuro, afirmando:

Carlota: Vós, as congregadas da harmonia, e eu, a mais humilde paladina desta conquista santa de direitos, poderemos responder à fatídica interrogação? Sim! A mulher caminha, a mulher conquista, a mulher vencerá. (p. 912).

De fato, nesses trechos da peça configuram-se elementos de todos os pares opositivos que, ora se franqueiam no texto, ora vem disseminados num só conflito. Homem versus mulher, sociedade versus família, corporativismo masculino versus conquistas femininas e, de certo modo, a tese principal que já foi mostrada antes numa longa cena entre Maria e Manuel Praxedes. Ainda assim, a antecipação do que será o casamento entre Luísa e Pereira se abre no conflito sobre ideias na medicina. Os noivos têm ideias diferentes sobre as causas da febre amarela, motivo de dissensão entre ambos, assim como também o diagnóstico sobre o desmaio de Praxedes. O autor tem esse recurso de não surpreender já que a tese já está lançada e veio de um progressista solapado pelos sucessivos reveses.

O Segundo Ato

Com Eulália ao telefone marcando uma consulta começa o segundo ato, recortando-se aqui o tema principal, a disputa interna entre o casal de médicos. Para quem é a consulta? Para o Doutor ou para a Doutora Pereira? É preciso que Maria, a mãe, intervenha, pegue o telefone e confirme a consulta para Luísa. Luísa se queixa das tentativas do marido de ofuscar seu trabalho. Apresenta o primeiro enjoo, o que antecipa ao leitor a informação de sua gravidez. Aparecem os doentes para as consultas, de classes sociais diferentes, homens e mulheres, o que faz com que Pereira se sinta

ameaçado pela reputação da esposa. A briga entre os dois chega a um ápice e Maria tenta acalmá-los, porém com Praxedes estimulando-os, pois acha que fazem parte de seu projeto os efeitos do conflito. Luísa se excede no trabalho e sente mais enjoos e vertigem por causa da gravidez. Carlota reaparece para anunciar sua candidatura a deputado, como mais um lance na conquista de direitos. Pereira tenta vacinar a criada contra a febre amarela. Ele e Luísa têm posições diferentes. Brigam novamente e Pereira decide sair de casa. Luísa vai mais além e pede a separação definitiva. Eulália culpa a confusão com a vacina e Praxedes acha que se ao menos tivessem um filho as coisas melhorariam.

Mantêm-se os quatro conflitos do ato anterior, exceto pela diferença de que agora ganha relevância o conflito entre Luísa e Pereira. O tema da tese torna-se secundário e em seu lugar a antítese vai ganhando corpo. Da sociedade versus a família, a sobrecarga de trabalho de Luísa reflete sua condição de mulher, inferior à do homem. Já se passaram um ano e quatro meses, e, nesse período, ela construiu uma reputação graças a uma lida excessiva. Levanta-se às seis da manhã, vai à casa de doentes, atende no consultório, cuida da casa e alimenta-se mal:

Eulália (*Para Luísa*): Oh! senhora, o tílburí está aí na porta a roer há mais de um quarto de hora.

Luísa: É verdade, já nem me lembrava... Estou tão fatigada.

Maria: Toma ao menos o caldo que ali está.

Eulália: Este deve estar frio. Se a menina quiser, eu vou buscar outro. Olhe que está muito bom; a cozinheira tem o defeito de ser muito faladora e roubar um pouco nas compras, mas lá no que diz respeito a tempero de panela, justiça lhe seja feita, não há nada que se lhe dizer; e olhe, patroa, que eu não preciso estar-lhe em cima a repetir-lhe que aça isto, ou faça aquilo.

Luísa (*Tomando o chapéu.*): Está bem, está bem! Já sei! (*Despedindo-se.*)

Até já, minha mãe. (*Abraça-a.*) Adeus, meu pai! (*Sai.*)

Eulália: Coitadinha! Anda numa lida! (*Sai.*) (p. 925).

O carro a que se refere Eulália havia sido pedido por Luísa antes da discussão com o marido por causa de clientes, antes de ela ter resolvido comer alguma coisa, já que não se alimentava desde manhã. Mas o caldo esfriou e a tagarelice da criada já não a encontra mais à vontade e mais tolerante. Sua resposta indica impaciência, exaustão. Sai para atender outros pacientes. A visita dos pais não é proporcionada pelo lado social apenas, mas por uma necessidade de encontrar explicações pelo sumiço da filha que, há mais de uma semana, não visita os pais, não toca mais ao piano, não exerce mais

funções domésticas e familiares. Seu esforço redobrado de dar satisfações de sua profissão por ser mulher encontra nos pais e na sociedade apenas a exigência fatalista de as coisas devem ser assim. Dos pais emerge apenas a continuidade das teses do primeiro ato.

Com todo esse esforço, Luísa quebra também paradigmas. À mulher, como médica, como foi mostrado no Capítulo 2 desta dissertação, cabia o atendimento a crianças e a indivíduos do mesmo sexo. Além de atender esse tipo de paciente, de classe social alta e baixa, Luísa inova e atende pacientes do sexo masculino, atraídos pela reputação dela. Seu comportamento chama para si a ira e os ciúmes do marido:

Dr. Pereira (*Vendo Gregório sair. A Luísa*): Moléstias de senhoras e crianças. Creio que é isto que está lá embaixo à porta em um grande letreiro!
 Luísa: O que está lá embaixo é: Doutora Luísa Pereira, médica.
 Especialidade: - moléstias de senhoras e crianças.
 Dr. Pereira: Ou isto.
 Luísa: Ou isto, não. São coisas muito diferentes.
 Dr. Pereira: De modo que a senhora...
 Luísa: Clínico em todos os ramos de medicina; ocupando-me com especialidade de moléstias de crianças e de pessoas do meu sexo. (p. 921).

Pereira tenta enquadrar sua mulher segundo as regras sociais contra as quais ela se rebela. O letreiro que indica seu consultório igualmente revela sua condição inferior. Sua formação em medicina ficou restrita ao tratamento de moléstias de senhoras e de crianças, as duas únicas especialidades para as quais o sistema a liberou, a ginecologia e a pediatria. Os demais ramos são propriedades particulares dos homens, onde mulher não entra. Luísa, entretanto, reelabora sua condição e se revolta. Para ela, ginecologia e pediatria são especialidades e ela tem formação médica para se dedicar a qualquer setor na medicina. Ela, como clínica geral, chama para si essa liberdade. Sua insubordinação, portanto, contradiz a posição da crítica no Brasil de que a peça representa mulheres passivas ao ordenamento masculino, cuja modernidade do texto de França Júnior será melhor analisada na próxima seção.

Ganha relevância, por outro lado, o conflito entre mulher e homem numa nova elaboração do par marido e mulher, repetindo o estereótipo, próprio da comédia, antes firmado no par Manuel Praxedes e Maria. Aqui dois conflitos se imbricam: o de médico e médica que acaba ressaltando o dos cônjuges. O que para Praxedes são discussões científicas, na verdade são embates pela dura competição no campo da clínica:

Praxedes (*Entrando e ouvindo a discussão.*): Então o que é isto? Estão brigando? Discussões científicas!... Bravo! muito bem.

Luísa: Pomada! O senhor era o menos competente para atirar-me ao rosto semelhante nome. A minha clínica...

Dr. Pereira: A sua clínica desaparecerá, minha senhora, no dia em que as mulheres formarem-se às dúzias e aos centos.

Praxedes: E este dia não está longe. Em todo caso, cabe à minha doutora a glória...

Maria (Baixo a Praxedes.): Pois em vez de acalmar, estás a fomentar discussões!

Praxedes: Deixa, mulher, isto é muito bonito!

Luísa: No dia em que as mulheres formarem-se aos centos, a medicina terá tocado o zênite da sua glória; porque só assim entrarão nela as aptidões científicas que até aqui os senhores, egoisticamente, nos têm negado, e os sentimentos de caridade que são o mais belo apanágio do nosso sexo. (p.923).

Para Luísa, a propósito de sua sedição, dar voz à minoria representa uma atitude coerente com o que ela apreende como missão revolucionária. Pereira tenta discriminar a mulher e desqualificar sua formação, chamando sua clínica de pomada, uma referência desclassificatória da medicina praticada pela mulher. Pomada significa charlatã, uma metonímia para curandeira. A formação das mulheres aos centos, como afirma Pereira, traduz-se no mundo masculino também como ação desclassificatória, porque somente assim se terá o resultado negativo que a sociedade patriarcal enfatiza, de que lugar de mulher é no quarto e na cozinha. Ao contrário, Luísa vê a entrada de mais mulheres na medicina como fator positivo, pois entrarão na profissão, de um lado, as aptidões científicas de que são capazes e os sentimentos de caridade, mais comuns no sexo feminino do que no masculino. Ao mesmo tempo, outro par opositivo corre paralelo ao principal, formado por Maria e Praxedes, um como conciliador, o outro como fomentador da discussão. Ao contrário do que se verá na próxima seção, na crítica ácida de França Júnior à sociedade brasileira e seus projetos fabulares, neste ponto pelo menos, a função de Praxedes é de criar o ambiente propício à discussão sobre a formação de mulheres médicas. Ele fomenta o debate e até o encara como elemento positivo na missão que projetara para a filha, o orgulho e a honra de ter sido uma das primeiras a se formar e a praticar a medicina no Brasil.

Podemos acrescentar que os pares opositivos mulher#homem, marido#esposa produz um quadrado de posições antinômicas e desequilibradoras no segundo ato, com o seguinte traçado:

Mulher # homem

Marido # Esposa

em que à esquerda se coloca Medicina e à direita, ambos na vertical, Casamento. O embate das ideias, entre o novo e o velho, entre a renovação e o passadismo conservador leva a discussão ao ápice, no qual Pereira lança mão do argumento jurídico e sagrado de ser o cabeça de casal:

Dr. Pereira: O contrato então que fizemos logo que nos casamos...

Luísa: Esse contrato perdeu a razão de ser desde o dia em que o senhor se encarregou de dois partos e de um caso de coqueluche, que por direito me pertenciam.

Dr. Pereira: Minha senhora, chegamos a um estado em que a nossa ida juntos vai-se tornar impossível. Ou eu hei de abdicar à minha autonomia profissional, ou, o que é mais triste ainda, à minha posição de chefe na família, ou a senhora conserve-se no lugar que lhe compete.

Luísa: A sua autonomia de profissional é igual à minha. Na família que constituímos não há chefes e o lugar que me compete é o que estou ocupando. (p. 921-922).

Pereira brande a lei e o contrato de casamento, no qual o marido, à época, era chefe de família, cabeça de casal, e a mulher subordinada a ele, numa condição passiva. Diante da eficiência da esposa como médica, que vai tomando-lhe os pacientes, Pereira vê ameaçada sua dupla função, a de marido e a de médico. Surge-lhe uma encruzilhada que o divide entre a supremacia como marido ou a de profissional. O único modo de evitar o constrangimento é compelir Luísa a voltar à função que a lei e os costumes a obrigam, a retornar ao lugar que lhe compete, subordinada e passiva, mãe e esposa. Mas Luísa tem em mente a clareza de seu projeto e afirma que na família que compuseram não há chefes, exige a igualdade de condições e seu lugar é o de esposa e de profissional eficiente. Observa-se até que ponto a discussão releva a importância da mulher na prática da medicina e que este ato encerra em seu enredo.

O Terceiro Ato

Este ato se inicia com a situação de trabalho exaustivo de Luísa, que já não dorme e continua sem se alimentar adequadamente por causa de sua dedicação e à sua performance como médica. Ela se encontra com o advogado Martins, com quem trata do divórcio. Para Luísa a incompatibilidade entre ela e o marido tornou impossível a convivência conjugal. Além do mais, há a sua individualidade ameaçada, como mulher e como profissional. Martins tenta a reconciliação. Para ele, não há estatuto jurídico que fundamente o pedido de Luísa, que cai num choro convulso. Sentimentalista e conservador, Martins está mais para as ideias de Maria, de respeito ao casamento e ao papel da mulher na sociedade conjugal. Está apaixonado pela advogada Carlota e não tem ainda coragem para se declarar. Praxedes continua negando a seriedade do divórcio e afirma que são discussões inteligentes e um pouco mais fortes, originadas claramente pelo projeto que iniciou. Formam, em sua opinião, um casal diferente de todos os outros. Aliás, já tem um novo projeto de exportação de aves, que apresenta a Martins. Pereira, por sua vez, encontra-se com a advogada Carlota para também tratar de seu divórcio. Ao contrário de Martins, Carlota encontra soluções para o desfazimento da sociedade conjugal, inclusive para a liberdade de Pereira, caso queira se casar novamente. Luísa escuta tudo às escondidas, deixa-se dominar pelos ciúmes, muda seu comportamento, sente-se traída, apresenta novos indícios de gravidez. Enfim, renuncia à medicina, manda retirar, do seu consultório (que também é a sua casa), a placa com o seu nome. Quando chega a carta de Carlota convidando Pereira para novo encontro, Luísa passa mal. Pereira anuncia a gravidez da esposa.

A peça mantém os conflitos anteriores imbricados em seu enredo. Eles aparecem nos momentos adequados, como a tese e a antítese, como elementos secundários, porém importantes na economia do texto. A cegueira de Praxedes se acentua a ponto de desvirtuar o conflito entre a filha e o genro, negar o divórcio e interpretar os fatos como origem de uma sociedade eficaz como pressupunha seu projeto inicial. Tanto o dá como certo que já propõe um outro, de uma companhia de galinocultura para exportação de galinhas para toda a América. Para a oposição homem e mulher, continuam os pares médico versus médica e marido versus esposa. No entanto, acrescenta-se um par novo, o de advogado versus advogada, que acentua o tema principal da peça, da guerra dos sexos e superioridade das doutoras em matéria profissional. O doutor Martins é um

conservador, que apela para a reconciliação do casal, incapaz de buscar uma solução no arcabouço jurídico para o problema de sua cliente:

Martins: Tenha a bondade então, minha senhora, de expor os fatos em que se baseia para dar este passo.

Luísa: Baseio-me apenas em um; mas este por si só é bastante para justificar o meu procedimento.

Martins: Qual é?

Luísa: A minha autonomia médica.

Martins: As causas do divórcio pelo nosso Direito, minha senhora, resumem-se em duas: adultério e sevícias.

Luísa: Então fora deste antediluviano adultério e destas sevícias que deveriam antes fazer parte do Código Criminal, não existe para a mulher nas minhas condições outro recurso de desagravo de direitos?

Martins: O legislador não conhecia Doutor, minha senhora. Imaginava que as mulheres fossem sempre as mesmas em todos os tempos e lugares. (p. 936).

Este é um trecho em que se entrelaçam ao mesmo tempo os quatro conflitos que perpassam a peça até aqui, sociedade versus família, médico versus médica, o corporativismo masculino versus direitos femininos e, sobrepassando todos eles, o da tese e antítese, só que agora com destaque para esta última. Marido e esposa chegam às últimas consequências. Sob o fundamento do divórcio desenrola-se a autonomia médica que Luísa reivindica e Pereira combate. Mas o advogado Martins só tem para ela a negação do direito que, segundo ele, o Código Civil desconhece porque desconhece a existência de Doutor. Seu discurso é o de reconhecimento e constatação do papel da mulher na sociedade patriarcal, o qual Luísa deve se submeter. Para as causas do divórcio não há, na lei, como causa, a autonomia médica, mas apenas o adultério e as sevícias, violências que não cabem na evolução social pela qual Luísa reúne todas as suas forças. Martins demonstra com seu discurso a visão do corporativismo masculino que se ampara na própria lei, segundo o advogado. Contudo, Luísa reage:

Luísa: Sou casada com um homem que exerce profissão igual a minha. Ele auferir os lucros do meu trabalho, alegando, como o Leão da fábula, a posição de chefe. Não satisfeito com isto procura por meio de subterfúgios e trucas ignóbeis afastar-me do plano em que me coloquei pela capacidade de profissional. Pois bem: hei de cruzar os braços, sofrer resignada todas as humilhações, só porque não posso alegar contra este homem procedimentos brutais para com minha pessoa e ele não pode lançar-me em rosto a infâmia de haver manchado o leito conjugal? Que lei é esta, Doutor? A que vêm este adultério e estas sevícias para o caso em que eu me acho?

Martins: O caso em Vossa Excelência se acha, minha senhora, é de todo excepcional. O Direito não podia prever estas lutas de interesses e autonomias científicas nas sociedades conjugais. O amor foi sempre a base da família. (p. 936).

O discurso de Luísa contra a violência que sofre do marido estabelece um parâmetro com o discurso da própria peça realista, que vê no problema da evolução social um abismo entre realidade e desejo. Embora a sociedade brasileira da época defendesse revoluções do tipo, esbarrava na própria estrutura conservadora e patriarcal. Há, segundo Luísa, uma grave antinomia entre sociedade conjugal e atividade profissional. Ao mesmo tempo, essa antinomia se estabelece igualmente entre as relações sociais e a superestrutura jurídica do país, que, segundo o autor da peça, é anacrônica. O mesmo acontece com Martins, para quem o Direito não podia prever a evolução das relações sociais nem sua revolução no mercado profissional, seu desenvolvimento nas atividades da mulher. Em vez de propor mudanças, Martins apela para o sentimentalismo conservador: o amor como base da família e não sua mudança de interpretação para suprir as novas exigências sociais. Tal antinomia fica evidente no discurso revolucionário de Luísa:

Luísa: Enfim, senhor, nesse Direito que o senhor estuda não há um remédio para o meu mal? Combatem-se as moléstias as mais violentas, o escalpelo da cirurgia decepando partes gangrenadas do corpo humano, faz surgir das podridões dessa gangrena a vida, que é tudo quanto pode haver de mais precioso. Lutamos braço a braço contra a morte à cabeceira do doente e vencemos. E o senhor não tem na sua ciência um bálsamo, um alívio sequer para os meus sofrimentos. (p. 937).

O que ela denuncia é a diferença entre realidade e discurso sobre a evolução científica. De um lado a medicina que avança, do outro o Direito que permanece no passado, uma metáfora que discorre sobre a própria realidade contemporânea do autor.

Diferente modo pensa a mulher como advogada. Ao ouvir o pedido de Pereira, Carlota não deixa de encarar com difícil a ação: “*Difficilem rem postulati*. O nosso Direito, eivado de arcaísmos, não cogitou propriamente da hipótese” (p. 942), afirma ela. Diante da desilusão de Pereira, ela contesta e encontra uma saída, afirmando que a lei é para se interpretar, não para ser lida e acatada literalmente:

Carlota: O legislador assinalou duas causas para o divórcio: adultério e sevícias. Há ainda uma causa que os canonistas chamam impedimentos derimentes, mas... está fora de questão.

Pereira: Não posso alegar a primeira.

Carlota: Mas temos de ganhar a demanda pela segunda. Pela segunda, sim, porque constituindo injúrias esses verbos incandescentes das rixas, o que são essas injúrias senão verdadeiras sevícias morais?... O seu caso é o que os canonistas cognominam no idioma vernáculo – incompatibilidades de caracteres.

Pereira: Aconselha-me então...

Carlota: Que proponha a ação. E temos de ganhá-la. (p. 943).

Há mais profissionalismo da parte de Carlota, que cumpre seu papel de advogado numa ação em nome do cliente que antes já explicara as causas da incompatibilidade. Para Pereira ele e a mulher são médicos da ponta dos pés à raiz dos cabelos o que acaba afetando também sua condição de chefe de família. Em lugar de propor uma reconciliação ou ainda de encarar a inevitabilidade da lei, ou mais, de propor argumentos sentimentalistas, Carlota atua com imensa criatividade, torcendo a lei como usualmente dizem sobre os advogados. Parodiando a dialética platônica, ela começa perguntando sobre a troca de rixas e doestos domésticos, depois verbos incandescentes que feriam o amor próprio e o interesse de cada um, daí conclui-se pela saída magistral. Cabe o divórcio e a vitória da demanda, sem sentimentalismos, mas com profissionalismo. Pereira preocupa-se com sua nova condição, nem solteiro nem viúvo. Ela propõe que ele possa se casar novamente. Para a indissolubilidade do casamento basta trocar de religião. Como se pode observar, no conflito entre mulher e homem, aqui também a doutora leva a melhor na profissão, pois encontra respostas para além do seu tempo, enquanto os homens tentam ajustar suas condições em mundo em plena transformação.

Certamente, Luísa interpreta de modo diferente as palavras da doutora Carlota. Para ela, Carlota quer desembaraçar o marido de seus laços conjugais porque está interessada nele. Vem a crise de ciúmes, os sinais da gravidez. A peça poderia terminar neste ato, como acontece na cena final em que Pereira se ajoelha aos pés da esposa e beija-lhe a mão. Esse gesto mais o de Eulália retirando a placa de médica do consultório já são suficientes para o desfecho comum nas comédias. No entanto, França Júnior preferiu um último ato, desenvolvendo o desfecho para novas funções que consideramos capitais na compreensão de *As Doutoradas*.

O Quarto Ato

Mais de um ano depois, Luísa está casada e tem um filho. Abandonou a carreira na medicina. Em cena, a criança, a alegria da casa, passa de mão em mão. Eulália num rompante sentimentalista compara-a aos pais e ao avô. Já distribui conselhos sobre os cuidados com o Luisinho. Pereira queixa-se do excessivo cuidado que deixará seu filho cheio de manhas, interferindo no programa de educação para um verdadeiro homem. Enquanto Luísa fica em casa, Pereira agora é que sai para o atendimento aos doentes. Maria já é sogra, já é tratada com indiferença pelo genro. Trata com desdém do fracasso do projeto do marido. Para ela, as leis da natureza são mais fortes que as leis dos reformadores. Ante a insistência de Praxedes em sua empresa de transformar a filha numa referência feminina na medicina, Maria sugere que ele busque outros projetos, pois à filha cabem unicamente os deveres de mãe. O abandono da medicina é tão completo que sobre a saúde do filho ela pede conselhos ao pai, à mãe e à criada, o que espanta seriamente Praxedes. Então, seis anos passados na faculdade para isto. Para as dores que o menino sente é a criada que diagnostica, receitando algodão queimado no umbigo. Enfim, aparecem Carlota e Martins, já casados e com uma filha. Ele foi indicado presidente do Amazonas e a família parte no dia seguinte. Novamente, reforçam-se os cuidados de mãe. Ambas abandonaram a carreira. Em cena, dão de mamar aos filhos.

Como dissemos mais acima a peça poderia ter tido seu desfecho no fim do terceiro ato, quando Pereira ajoelha-se aos pés da esposa a quem destragara e beija-lhe a mão. No entanto, França Júnior expande esse desfecho, transformando-o no novo ato. Esta decisão atraiu a crítica feroz contra o autor por sua suposta posição antifeminista e da sua provável reprovação à carreira da mulher em áreas de controle masculino. De fato, todo o quarto ato é de retorno à tranquilidade conjugal com todo mundo cumprindo regularmente seus papéis. Na abertura do ato, a criança passa de mão em mão, num reforço ao reequilíbrio agora exigido pela expansão do desfecho:

Luísa (*Ninando ao colo uma criança, cantarolando.*): Tu, tu, ru, tu, tu, ru!...
 Eulália: Deixe-me carregá-lo um pouquinho, a senhora deve estar cansada!
 Luísa: Não sei o que ele tem hoje, está tão impertinente!
 Eulália (*Tirando a criança do colo de Luísa e carregando-a.*): Não é nada, patroa!...

[...]

Maria: Dá cá, dá cá este ladrãozinho, que ainda não segurei nele hoje! (*Tira-o do colo de Eulália e carrega-o.*)

Luísa: Não o acha um pouco abatido, minha mãe?

Maria: Qual, menina! Está tão coradinho! (p. 948).

E assim vai passando o menino por cada um dos personagens num excesso de zelo. A mãe da criança não sabe mais sequer diagnosticar a origem da impertinência do bebê, deixando que empregada o faça. Para a mãe, Luísa volta a perguntar se o menino não estaria abatido. A avó tem seu próprio diagnóstico. Nos braços de Praxedes acusam-no de ser desajeitado e não saber conduzir o menino. Entra Pereira e o apanha dos braços dos avós e faz suas recomendações de um zelo igualmente excessivo. Nessa expansão do desfecho nota-se que o quarto ato preserva, ou melhor, ressalta um função toda especial recomendada pelo reequilíbrio do enredo. Tudo teria de ser recortado com exagero em que cada um dos personagens segue seu papel socialmente ajustado após os desajustamentos provocados pela aventura de Luísa na medicina e de Carlota no Direito e na política, zonas masculinas e não femininas.

Todavia, para além do reequilíbrio recomendado pela comédia mantém-se ainda o conflito anterior, enganosamente arrefecido, da tese e da antítese, agora de volta para Praxedes e Maria/Luísa:

Praxedes: Vou ter uma conferência com Luísa.

Maria: Para quê?

Praxedes: Para dizer-lhe que não seja tola, que mande recolocar a placa na porta da rua e continue a clinicar, porque este é o seu meio de vida.

Maria: E quem dá de mamar ao filho, ao teu neto, pelo qual és um verdadeiro babão?

Praxedes: Ora, mulher pois faltam por aí amas-de-leite para o netinho?

Maria: E achas isso natural? Olha, meu amigo, se a galinocultura, com todos os seus galos vigilantes e procriadores não é bastante para satisfazer a tua atividade, trata de arranjar outra empresa. Há tanta coisa por aí. Um elevador para o Pão de Açúcar, por exemplo, um túnel submarino para a Praia Grande, um restaurante no Bico do Papagaio, uma nova fábrica de papel, se quiseres... Mas pelo amor de Deus, deixa em paz a vida de Luísa. (p. 952-9533).

Este é apenas um dos trechos dos vários debates que Praxedes insiste em travar com a mulher e com a filha. Com Luísa ocorre o extremo de ela praticamente metamorfosear por completo o discurso não só da mãe, mas ainda o da sociedade patriarcal que vinha combatendo:

Praxedes: Então esta criança...

Luísa: É bastante, meu pai, para encher toda a minha alma.

Praxedes: Mas minha filha, já não te falo em glórias, no prestígio do teu nome, nos compromissos que tomaste para com a sociedade, olha um pouco para os teus interesses, que não podes desprezar, por amor mesmo deste que aqui está (*Aponta o berço.*) e diz-me com toda a franqueza: é justo que abandones, por um falso ponto de vista, a missão sublime que tinhas no teu casal, cooperando honestamente para a formação e o aumento do pecúlio dele?

Luísa: O pecúlio do casal, pelas leis naturais, meu pai, compete ao marido.

Praxedes: Então abandona todos os teus direitos, todas as tuas obrigações, todos os teus deveres?

Luísa: Tudo; exceto a felicidade de criar e educar meu filho. (p. 959).

Para o leitor é embaraçoso comparar cenas como esta com toda a luta pelo espaço profissional do segundo ato e o desespero da pressão social no terceiro para, agora, termos uma personagem totalmente passiva e ajustada a um papel cômodo na relação conjugal, com deveres estabelecidos pela sociedade e não por ela, ou pela natureza, como ela já sublinhara logo atrás. A vitória do conservadorismo e o fracasso do futuro revolucionário e científico pode muito bem ser reticulado pela cena no final deste ato:

Carlota: Coitadinha! A minha veio chorando tanto no onde. Creio que tem fome. Se me permitisse...

Luísa: Que lhe dê de mamar? Pois não! Vou fazer o mesmo ao meu. (*Trocamos as crianças. Luísa senta-se de um lado e dá de mamar ao filho; Carlota faz o mesmo do outro lado.*)

Praxedes (*A Carlota*): Então o foro, a candidatura, a Deputação Geral pela corte, os projetos grandiosos da reforma da nossa legislação...

Carlota: Chi!... Está toda molhada! (*Para a ama.*) Vê aí um cueiro. (*A ama tira um cueiro que deve trazer dentro de uma cesta e entrega-o a Carlota que vai pô-lo na criança, entregando o molhado à ama.*)

Martins (*A Praxedes.*): Quer resposta mais eloquente? O senhor pergunta-lhe pelos sonhos de ontem, ela responde-lhe o cueiro da sua Luisinha.

Praxedes: Afinal tudo isto acabou em cueiros. (p. 961).

As paladinhas do novo papel das mulheres, as pioneiras no campo da medicina e do Direito não existem mais, o que existe é a família burguesa, de papéis devidamente estabelecidos. O exagero que resulta no confronto entre o antes e o depois nos dá uma outra interpretação, a de que o projeto social de Praxedes, cuja função na peça é a de representar o patriarcado, este projeto não era sério. À pergunta a Carlota sobre o futuro, ela nem mais responde. Em vez da resposta, vai atrás de um cueiro para a filha. Na resposta do marido, a quem agora cabe ocupar todos os lugares destinados à matriz

masculina, suprime-se o futuro e destaca o presente materno, submisso, procriador e educador da matriz burguesa. Praxedes resume numa sentença, pouco meritória, a de que então tudo acabava em cueiros.

E qual a função do bebê? Diante do fato de que o que era tese, a mulher na medicina e a no direito, e o que era antítese, o amor conjugal destinado pela natureza à mulher, tudo se inverte. A tese agora é a segunda, representada pelo discurso de Maria, formada pela antiga escola, a do amor maternal e da submissão ao marido. E a tese se completa no reforço da criança cujo nome é o inverso, no sexo, embora tendo o mesmo nome de Luísa. Chama-se Luís o menino que terá como futuro ser o médico que a mãe, por impedimento ideológico, não pôde efetuar:

Maria (*A Praxedes*): Olha, meu amigo, em que deu o teu programa filosófico, político, moral e social, a tua evolução do futuro.

Praxedes: Sim, mas não perdi de todo o meu latim. (*Tomando a criança e mostrando-a a todos.*) Aqui está um médico de raça! (*Dá-lhe muitos beijos.*).

Eulália: De raça! Ai que reinação! Ah! Ah! Ah! (p. 961).

A inversão do que era antítese no que agora é tese se completa no menino que é a esperança atribuída a um projeto correto ideologicamente. Luís será médico, completará a missão que a mãe não pôde e não pode pela fatalidade do destino de ter nascido mulher. Refletindo sobre essa posição é que se alude à presumível misoginia e ao presumível conservadorismo do autor. Novamente aqui chamamos a atenção ao equívoco de tomar a peça e os personagens pelo autor. A verdade é que no plano da peça é a sociedade patriarcal que fracassa em seus projetos por falta de seriedade e até de confiança em sua evolução. A falta de seriedade contamina até mesmo quando o projeto se instala com um novo personagem agora masculino, recebido pela gargalhada da criada e pelo trocadilho de ser de raça e de ser uma reinação, acentuando seu caráter jocoso. Este tema será melhor desenvolvido na seção seguinte deste Capítulo.

3.3 A representação feminina em *As Doutoradas*

Antes de analisarmos a representação feminina em *As Doutoradas* exige-se uma apuração teórica sobre essa expressão e sua relação com os discursos que atravessam a obra de França Júnior. Seguiremos um referencial que se baseia na semântica de John Lyons (1980), nos estudos de Hall (1997), Breder (2015) e Matos (2003), na análise do discurso e no uso frequente da expressão “representação feminina” em estudos recentes.

Existe, acima de tudo, um enfoque que é determinado culturalmente para a representação do feminino e do masculino na sociedade, em particular a brasileira, que, no final da última década do século XIX, sob influência do positivismo e dos ideais republicanos, reafirmou o binômio família/cidade, segundo aponta Matos (2003). Assim, a representação do feminino passou a garantir uma fixação do papel da mulher na sociedade, identificado com a maternidade e com a família, num momento em que, ao mesmo tempo, abria-se o mercado de trabalho para a mulher e aumentava a tensão pela busca de igualdade social com o homem. Sob uma estrutura ideológica, a representação era feita, contraditoriamente, em termos naturais e em oposição à esfera pública. No entanto,

essa separação entre público e privado não pode ser identificada como algo inevitável ou natural, tendo sido construída conjuntamente com a definição das esferas sexuais e da delimitação de espaço para os sexos. Sabendo-se que esses elementos são social, cultural e historicamente construídos, pode-se perceber um movimento progressivo de privatização do espaço, que estaria ocorrendo concomitantemente com o fortalecimento do Estado e o processo de urbanização. Dessa forma, pensar a mulher como uma esfera separada do mundo do público é ocultar a existência de toda uma dinâmica de poder que age entre o público e o privado. (MATOS, 2003, p. 122).

A construção da representação, nesse sentido, é cultural e movida por um poder que age entre o público e o privado, denotando um papel separado do público sem levar em conta todos os elementos tensionados pela realidade social. Mas o que é essa representação do feminino e em que se baseia sua significação? Assentado no triângulo da significação de Ogden e Richards (1923), Lyons (1980) mostra como uma expressão pode se relacionar com algo presente na realidade e tida como social. Numa relação triádica da significação, o linguista inglês usa as letras A, B e C para designar os ângulos do triângulo. Para a letra A, à esquerda, embaixo, nomeia-se o *signo*; para a

letra B, no alto, o *conceito*; e para C, à direita, o *significatum*. Não há passagem direta entre A e C. As relações são entre o signo e o conceito (AB) e entre este e o *significatum* (BC). Desse modo, a expressão significa a coisa por intermédio de conceitos. Podemos concluir que a coisa significada por intermédio de conceitos não deixa de se influenciar pelos aspectos sociais. Eis uma das conclusões de Lyons (1980, p. 49):

Muitos semânticos têm falado como se a linguagem fosse usada somente ou primordialmente, para a comunicação de informação factual. Outros têm sustentado que descrever estados de coisas não é senão uma das funções da linguagem e que ela serve, tal como outros costumes e padrões de comportamento, para o estabelecimento e manutenção de relações sociais e para a expressão das nossas atitudes e personalidade. Não aprofundaremos aqui esta questão. Assumamos simplesmente que há três funções mais ou menos diferenciáveis: a descritiva, a social e a expressiva.

As três funções se correlacionam. A descritiva é a factual, aquela que pretende descrever um estado de coisas. A expressiva varia de acordo com atitudes e sentimentos do locutor e a social serve para estabelecer e manter relações sociais. Desse modo, conclui-se que a expressão “representação feminina” passa por uma relação triádica como signo que, antes de ser uma relação exclusivamente entre signo e coisa, transita primeiro para um conceito e em seguida para um estado de coisas. Portanto, além de descritiva, ela é expressiva e social. Para tanto, Lyons (1980) usa também o termo referência para designar o *significatum*, assim como fazem Ogden e Richards (1923). Mas referência, como utilizamos nesta dissertação, tem a ver com aquilo que Lyons (1980) sustenta ser o uso de uma expressão que “tem a ver com a relação existente entre uma expressão e aquilo que essa expressão designa ou representa em ocasiões particulares da sua enunciação.” (LYONS, 1980, p. 145).

Esse autor costuma também destacar o sentido da referência em diferentes tipos, como, por exemplo, a referência singular definida, atribuída a indivíduos:

Entre as expressões referenciais podemos distinguir aquelas que se referem a indivíduos das que se referem a classes de indivíduos: chamar-lhes-emos expressões singulares e gerais, respectivamente. Podemos igualmente distinguir aquelas que se referem a um indivíduo específico (ou classe de indivíduos) daquelas que (admitindo que têm uma referência) não se referem a um indivíduo ou uma classe específicos – chamar-lhes-emos, respectivamente, expressões definidas e indefinidas. Há vários problemas

ligados à interpretação das expressões referenciais gerais. Por vezes, referimo-nos a uma classe de indivíduos distributivamente, a fim de atribuir uma determinada propriedade a cada um dos seus membros; noutras ocasiões, fazêmo-lo colectivamente, com vista a atribuir uma propriedade à classe como um todo, ou a afirmar alguma coisa acerca dela. (LYONS, 1980, p.148).

Dentre as diferentes expressões referenciais cabe àquela que identificamos em nosso trabalho como a de uma referência geral, ou seja, à representação feminina cabe uma distinção a todo um grupo, não na classe em que se distingue cada um de seus membros, mas coletivamente, atribuindo a propriedade à classe como um todo, sobre a qual se afirma alguma coisa de concreto. Eis o caso da *representação feminina* que, nesse sentido, cabe o teor da referência.

Por outro lado, mesmo atribuindo uma propriedade como um todo, aceita-se também a enunciação num aspecto particular, como já definira antes Lyons (1980). Assim é que no discurso aparece com essa determinação, como por exemplo em Breder (2015), que analisa a representação feminina no discurso dos filmes de princesa da Disney, ou em Matos (2003), que estuda a mesma representação no discurso médico, assim como em vários estudos sobre o mesmo tema em diferentes domínios do conhecimento.

Antes, porém, Breder (2015) retoma uma visão geral sobre o tema “representação” conforme o pensamento de Hall (1997), para quem a representação envolve o uso de linguagem, símbolos e imagens que significam coisas. Essa representação se dá especialmente no nível da linguagem para a criação de sentidos no mundo. Para tanto esse autor identifica três tipos de representações, a reflexiva, ou mimética, que reflete uma verdade já fixada no mundo; a intencional, em que se identifica o locutor e a imposição de verdades no mundo; e a construcionista, em que Hall (1997) se demora mais em sua análise, segundo a qual, por ela, construímos símbolos e significados a partir de sistemas de linguagem, sistemas de símbolos e sistemas de imagens, portanto, uma teoria mais complexa que as outras duas. Para Hall (1997) a teoria construcionista conecta os estudos semióticos de Ferdinand de Saussure com os estudos discursivos de Michel Foucault.

Nesse ponto devemos comparar o pensamento de Hall (1997) e o de Lyons (1980) a fim de melhor definir o alcance da representação em um e em outro. No do segundo, não se fala em representação, mas em expressão significada, o que nos levou à

expressão “representação feminina” e que nos leva, por sua vez, à condição da mulher num determinado período histórico. Hall (1997) vai um pouco mais além e aponta o caráter mais complexo da representação. Contudo chega à mesma conclusão, embora refazendo as ideias de Lyons (1980). Para Hall (1997), a representação, neste caso a feminina, é a produção de sentido dos conceitos em nossa mente através da linguagem. Ela é o link entre o conceito e a linguagem que nos proporciona a ligação com o real no mundo dos objetos, pessoas ou eventos, ou ainda do mundo imaginário de fatos, pessoas ou eventos.

A história do termo passou por uma longa transformação através dos tempos. Segundo Freire Filho (2005, p. 18),

o verbo *representar* possuía, originariamente, um significado restrito: “apresentar de novo”. Com o tempo, o termo passou a ser usado, em latim, como sinônimo de “substituir”, “fazer as vezes de”, no sentido de que a pintura de um rei “estaria no lugar” do soberano retratado. Na concepção moderna e liberal do processo democrático, a ideia de representação está associada à delegação de poderes, por meio de votos, a um conjunto proporcionalmente reduzido de indivíduos, na expectativa de que os eleitos articulem e defendam pontos de vista e interesses dos eleitores. De forma análoga, o termo designa, também, o uso dos variados sistemas significantes disponíveis (textos, imagens, sons) para “falar por” ou “falar sobre” categorias ou grupos sociais, no campo de batalha simbólico das artes e das indústrias da cultura.

Apesar de constituírem um ponto de vista contemporâneo as definições de Freire Filho não deixam de destacar posições que interessam a este estudo, como o uso de sistemas significantes para falar sobre categorias ou grupos sociais no campo de batalha simbólico das artes e da cultura, como o é o da representação feminina em *As Doutoradas* de França Júnior, o sentido que ela ganha na interpretação consolidada pela leitura de uma obra de arte literária e não no sentido que a superfície do texto nos dá. Ao mesmo tempo, a análise do discurso aprofunda a complexidade da interpretação veiculada pela obra de arte literária.

Para análise da representação feminina, de acordo com os elementos reunidos nessa abordagem teórica, é preciso ainda ter em vista as vozes que aparecem no discurso. Segundo Gedrat (2006, p. 123), a análise do discurso orienta-se “a partir do reconhecimento de que a linguagem, além de ter caráter formal, sofre o atravessamento da subjetividade e da ideologia, esta de origem histórico-social.” Esta é a razão por que

a representação feminina em primeiro lugar mostra o papel da mulher através da linguagem ideologizada, e, em segundo lugar, na voz de um outro, em que aparece no mesmo espaço de leitura a representação masculina, na tensão que se forma na luta da mulher pela igualdade. O resultado dessa tensão é a derrota, mas não da mulher, mas da voz que sustenta o discurso, na peça de França Júnior, de modernização da sociedade.

Selecionamos quatro representações femininas em *As Doutoradas* para análise neste estudo: Maria Praxedes, a criada Eulália e as duas doutoras, Luísa Praxedes, a médica, e Carlota de Aguiar, a advogada.

No caso de Carlota, a advogada na peça, inserida num círculo de ação do masculino, seu discurso eloquente não passa de mero decalque do discurso jurídico firmado por uma tradição jurídica masculina. A peça se passa no ano de 1887, pouco antes da proclamação da República. No entanto, sabe-se que o ensino jurídico continua mantendo o status do império. Segundo Pinheiro et al (1997, p. 261),

É preciso advertir, antes de tudo, que também do ponto de vista da história da educação nem a República se implanta a partir de 1889 nem a Primeira República termina em 1930. Simples marcos cronológicos, essas duas datas de forma alguma significam mudanças profundas no sistema escolar brasileiro. Sem elevá-la ao nível de categoria interpretativa, a expressão “República dos Conselheiros” serve para mostrar, também, a persistência dos padrões escolares do Império durante anos do regime republicano.

Isto quer dizer que o ensino, à beira de transformações políticas profundas, continuava sendo o de suporte oratório, de ensino de letras em vez de um conhecimento científico e mais coerente com a realidade do dia a dia. A expressão República dos Conselheiros fala em desfavor desse aprendizado que se caracteriza pela desmobilização de um ensino eficiente no final do império, particularmente voltado para uma sociedade de fundo patriarcal e majoritariamente sob interesses do gênero masculino. Ellis et al (1995, p. 382) destacam esse ponto no ensino de forma geral no final do Segundo Império:

Resumindo, podemos dizer que a República veio encontrar o país no terreno educacional, com uma rede escolar primária bastante precária, com um corpo docente predominantemente leigo e incapaz; uma escola secundária frequentada exclusivamente pelos filhos das classes economicamente favorecidas, mantida principalmente por particulares, ministrando um ensino literário, completamente desvinculado das necessidades da nação; um ensino

superior desvirtuado nos seus objetivos, e ainda – talvez esta seja a pior das heranças recebidas – com o desvirtuamento do espírito da educação, em todos os graus do ensino.

Esse tipo de ensino artificial será uma das tônicas da peça *As Doutoradas* de França Júnior, em especial na figura dos advogados da trama, Doutor Martins e Doutora Carlota. Um ensino dessa natureza descambava para um conteúdo “desligado da vida, sem qualquer preocupação filosófica ou científica e que somente conseguiu fazer de alguns indivíduos alfabetizados, de poucos, conhecedores de Latim e Grego, e, de pouquíssimos, ‘doutores’” (ELLIS et al, 1995, p. 383).

Ao mesmo tempo o ensino firmava-se numa oralidade como princípio pedagógico, para aprovação dos alunos em Direito no Brasil durante o Império:

Destacam-se duas atividades: a primeira, regida pelo art. 30, consiste em arguições semanais realizadas aos sábados. Nesses encontros, seis alunos questionam outros três alunos sobre uma das matérias explicadas pelo professor na semana e designada na véspera. A segunda, regida pelo art. 40, mensal, consiste na redação de uma dissertação escrita em língua portuguesa. A avaliação, segundo o Estatuto (capítulos XI e XII), ocorria na forma de exame oral ao término do ano. Um ponto era escolhido com, no mínimo, vinte e quatro horas de antecedência, e o acadêmico era arguido durante uma hora por dois professores. Ao final desse ato, com voto secreto, os arguidores optavam pela aprovação ou reprovação. Após o exame realizado ao término do quarto ano, o aluno jurava defender e guardar a constituição do Império e recebia o grau de bacharel. No exame do quinto ano, o acadêmico recebia o ponto quarenta e oito horas antes e eram três os examinadores – acrescenta-se a esse uma dissertação sobre ponto também sorteado. (MOSSINI, 2010, p. 88)

O questionamento semanal dos alunos em exames orais lembra o ensino escolástico e religioso do qual o Brasil recebeu influência desde os tempos coloniais. Observa-se que há prova escrita, uma dissertação, mas pedida mensalmente enquanto a oralidade sobrepõe-se à avaliação escrita. A arguição era feita por colegas ou por professores, dependendo da avaliação. Essa oralidade e o pouco aprofundamento do conteúdo ou sua ligação com a vida real provocou consequências na retórica em outros campos do conhecimento:

A influência musical é preciso, com efeito, juntar a da oratória, para caracterizar a estética romântica no Brasil. Sendo uma arte intermediária entre a prosa e a poesia (pois é escrita como a primeira, mas feita para ser recitada, como a segunda), ela se prestava admiravelmente às aventuras da

palavra em crise de inferioridade. Por isso vai empolgar a poesia e a prosa romântica, impondo o ritmo do discurso como padrão de composição literária. E, graças à vida política recém-inaugurada pela agitação da Independência, em seguida pela atividade parlamentar, vai tornar-se pedra de toque para aferir o valor intelectual. (CANDIDO, 1997, p. 37, v. 2).

Para esse crítico, a lacuna do verbo na produção literária, que vinha de Portugal, até o século XVIII, tinha que agarrar-se à música e à retórica na poesia e, na prosa, também a retórica, para sanar sua crise de inferioridade. Alia-se a isto a recém-inaugurada vida política e a atividade parlamentar que dão novo influxo à exterioridade da vida intelectual, produzida a partir da verbosidade dos que se formam doutores no Brasil. É neste aspecto que a peça *As Doutoradas* ganha uma interpretação singular e joga por terra as interpretações machistas que supostamente defenderia. Duas críticas severas podem ser destacadas na obra de França Júnior, ambas ligadas ao papel sugerido pela Doutora Carlota de Aguiar e sua verbosidade postiça. A primeira se compõe do papel que ela ocupa sem modificar sua origem, o papel do doutor com discurso masculino, de tradição masculina, sem nenhuma originalidade. Nota-se, por exemplo, a contradição no discurso que pronuncia na formatura da Doutora Luísa:

Carlota: Minhas senhoras! (Conserta a garganta.) Flutua-me no cérebro um ponto de interrogação: estará a mulher destinada nos últimos estertores do século que finda a devassar os arcanos de todas as atividades que lhe têm sido roubadas pelo monopólio sacrílego das aspirações e vaidades masculinas?

[...]

Carlota: Vós, as congregadas da harmonia, e eu, a mais humilde paladina desta conquista santa de direitos, poderemos responder à fatídica interrogação? Sim! A mulher caminha, a mulher conquista, a mulher vencerá. Um viva pois, à Doutora Luísa Praxedes que simboliza a consubstanciação da vitória brilhante do... (p. 912).

É contraditório porque o discurso envolve uma outra voz que é da representação masculina, determinada pelo estilo verboso da tradição jurídica. Nada há de originalidade e a mulher simplesmente repete um papel estando na ocupação que conquistou, porém de modo especular. A própria peça se encarregará de mostrar a frustração dessas palavras e da fragilidade da conquista. A peça portanto critica o papel supostamente expressivo da luta feminina que ao invés de individualidade identitária mostra-se caudatária de uma tradição que a sufocava. Não é somente nas relações públicas que esse tipo de voz se interpõe entre as conquistas “santas” de direitos. Ainda

no plano particular ela surge como matéria para a crítica da peça à suposta liberdade feminina. Numa visita à família Praxedes, a doutora Carlota cumprimenta o casal de modo caricato:

Carlota (Entrando.): Entrei sub-repticiamente sem me fazer anunciar.
 Praxedes: Ora, seja bem-vinda, Doutora!
 Carlota (Inclinando-se diante de Maria.): Minha senhora, a curvatura de meus respeitos.
 Praxedes: Sinceros parabéns pelos triunfos alcançados anteontem no júri. Li em todos os jornais a notícia da sua brilhante defesa.
 Carlota: Foi um debate homérico; com réplica e tréplica, em que derroquei à luz da aurora bruxuleante do Direito moderno, os castelos carcomidos da vetusta legislação, crivados de teorias incongruentes e obsoletas. (p. 926).

Fica evidente a intenção da obra na pintura da personagem. Essa diversidade em seu aparecimento em locais públicos e privados denota o interesse no exagero, na expressão caricata da linguagem que determina a função, tanto do exercício profissional quanto de sua inclusão na peça. Primeiro no discurso da formatura, depois a atuação no júri, em seguida numa simples visita social. A caricatura surge ainda mais patente na discussão de projetos com Praxedes, caracterizado como o empreendedor caricato:

Maria: Pois as senhoras querem também ser deputadas?
 Praxedes: Por que não? Nos Estados Unidos, as mulheres são caixeiras, empregadas nos telégrafos, nas estradas de ferro, nos correios... são até capitães de navio.
 Carlota: Até bombeiras. Amanhã sairá em todas as folhas a minha circular. Nesta peça estereotipo o programa das reformas sociológicas femininas que pretendo dotar o meu país. Vai ver, fica a mulher equiparada ao homem em tudo por tudo. É uma revolução.
 Praxedes: Creio bem!
 Carlota: O Brasil está atrasadíssimo na ciência do Direito. Basta considerar que esta ciência não corresponde às aspirações grandíloquas condóricas se é que posso exprimir-me assim... (p. 927).

Como costuma acontecer, conforme a tradição da sociedade patriarcal brasileira, o campo das lidas jurídicas é o caminho natural para a política, que Carlota de Aguiar anseia trilhar, mesmo que provisoriamente. Quer ser deputada. Compôs um programa de reformas sociológicas em nome da igualdade social, mas o discurso continua sendo o da verbosidade postiça, próprio do setor, em suas “aspirações grandíloquas condóricas.”

Do mesmo modo, o abuso de expressões em latim completa a representação feminina através da linguagem verborreica da tradição jurídica masculina:

Carlota: Um divórcio!

Dr. Pereira: Em duas palavras, resumo-lhe a situação! Sou médico da ponta dos pés até a raiz dos cabelos: minha mulher é médica da raiz dos cabelos até a ponta dos pés. Viver, para mim, é clinicar, clinicar, para ela, viver. Não podemos clinicar juntos o que quer dizer que juntos não podemos viver. Diga-me agora o que a sua ciência do Direito pensa a respeito.

Carlota: **Difficilem rem postulati**. O nosso Direito, eivado de arcaísmos, não cogitou propriamente da hipótese.

Dr. Pereira: Se não cogitou, estamos aqui a perder tempo.

Carlota: Perdão; eu disse não cogitou propriamente; mas a toda a lei se interpreta...

Dr. Pereira: Se torce, é o que quer dizer.

Carlota: **Scires leges non est verba carum tenere sed vim ac potestatem**. Para prosseguir na concatenação lógica das linhas de clinicar, originavam-se rixas ou doestos domésticos? (p. 942-943).

Como no ensino escolástico o latinório serve para disfarçar o silogismo de que lança mão a doutora Carlota de Aguiar. Se o caso é difícilimo (*Difficilem rem postulati*), cabe então forçar a postulação (*sed vim ac potestatem*). Logo, cabe o silogismo: Toda ação difícil cabe uma postulação de força, esta ação é uma ação difícil, logo cabe a postulação de força. Daí em diante a doutora passa a torcer a lei a fim alcançar o resultado positivo da causa como é natural nas disputas judiciais. Os doestos e rixas domésticas servem para originar injúrias que por sua vez ganham o nome de sevícias morais, que se acomodam no código e resultam no ganho da causa do divórcio. O abuso do latim apresenta ainda elementos do discurso jurisprudencial afim da tradição masculina que vinha desde os primeiros tempos da colônia. Podemos, portanto, concluir nessa primeira representação da mulher através da linguagem que se trata de uma representação especular, em que a mulher perde sua condição feminina por espelhar a imagem daquele que a oprime, sendo no caso a primeira grande crítica de França Júnior em sua peça *As Doutoradas*.

A mesma característica da linguagem se aplica à doutora Luísa, que, nas discussões mais simples no ambiente doméstico utiliza o discurso verborreico da ciência:

Luísa (Ao Doutor Pereira.): Acho pouco curial que o senhor queira estender até as fâmulas desta casa a aplicação das suas teorias microbianas quando sabe que as não aceito. (Pereira ri furioso.) (p. 931).

ou ainda na discussão de uma consulta a um advogado, amigo da família, em que ambos trocam ideias através de uma linguagem postiça, elevada, cujo exagero oratório predica um traço caricato:

Luísa: Sou casada com um homem que exerce profissão igual à minha. Ele auferre os lucros do meu trabalho, alegando, como o Leão da fábula, a posição de chefe. Não satisfeito com isto, procura por meio de subterfúgios e tricas ignóbeis afastar-me do plano em que me coloquei pela capacidade de profissional. Pois bem: hei de cruzar os braços, sofrer resignada todas as humilhações, só porque não posso alegar contra este homem procedimentos brutais para com minha pessoa e ele não pode lançar-me em rosto a infâmia de haver manchado o leito conjugal? Que lei é esta, Doutor? A que vêm este adultério e estas sevícias para o caso em que me acho? (p. 936).

Evidentemente, Luísa exagera também no conteúdo. Como já vimos, Pereira não auferre os lucros do trabalho dela, mas revolta-se contra o fato de Luísa tomar-lhe seus clientes. O que ele deseja é que a esposa médica continue no campo a que a sociedade liberou sua atuação, a de atendimento a crianças e mulheres. Luísa quer mais, inclusive indo além da simples condição subalterna de esposa, espaço em que o marido, como Leão da fábula, assume a condição de chefe. Ela quer igualdade de tratamento, o que seria uma revolução para a época. No entanto, ela faz isso espelhando o discurso da ciência e da autoridade masculina que a oprime. Em outras passagens abusa do latim. No consultório rodeia-se de retratos de grandes médicos, de equipamentos sem nenhum traço feminino, num clichê alusivo aos consultórios existentes. Além do mais, não quer ser chamada de doutora, mas de doutor, segundo a tradição majoritária:

Luísa: O grau que recebi foi de Doutor e não de Doutora! A faculdade de Medicina não conhece Doutor. Uma vez que toca neste ponto, fique sabendo que vou mandar tirar a placa que está lá embaixo, e declarar pelos jornais que doravante assinar-me-ei Doutor Luísa Praxedes porque foi este o nome com que me formei.

Praxedes (Para Maria.): Sim, senhora! Lá isto é verdade!

Dr. Pereira: Pois bem, Senhora Doutora ou Doutor Luísa Praxedes, como queira, eu não estou disposto a representar por mais tempo o papel ridículo de marido de parteira, de professora pública ou de cantora lírica. Sou cabeça do casal. Tenho a minha posição definida em Direito perante a família e perante a sociedade. Ou a senhora muda de rumo ou... (p. 924).

Neste discurso duas representações se chocam, a de Luísa que quer o reconhecimento pela formação científica e a de Pereira, que enfatiza a necessidade de a esposa permanecer no papel que lhe foi designado socialmente, desqualificando essa posição ao mesmo tempo em que a compara a profissões como de professora pública, parteira e cantora lírica. Isto só acontecerá, segundo ele, se a mulher continuar a ir além das consultas a que a representação social lhe destinou. Luísa, no entanto, apesar de fincar pé em torno de sua aspiração científica, lança mão do discurso da tradição masculina com o qual denota sua própria representação, que sua formação é de Doutor e não de Doutora. A tensão que se forma no embate em torno de elementos do discurso é notória para o restabelecimento de uma visão que é masculina e não feminina. Conclui-se que a representação feminina da própria personagem tem origem no discurso da sociedade patriarcal na qual se insere e esta é a crítica que se sobrepõe na peça.

A segunda crítica de *As Doutoradas* tem relação com a frustração dos planos femininos de igualdade social. Conforme vimos nos capítulos anteriores, historiadores, críticos literários e sociólogos têm o costume de apontar a peça como resultado de um posicionamento misógino do autor. Uma atitude machista e de corporativismo masculino impeliria a trama para o malogro das conquistas femininas. No entanto, é possível surpreender o engano visto que os projetos de igualdade não são das mulheres em sua origem, mas dos homens que representam a sociedade patriarcal. Assim, é do pai de Luísa, Manuel Praxedes, o projeto de fazer da filha médica um valor para a revolução social do Brasil no campo da igualdade feminina, assim como a disputa de Carlota com o mundo masculino é um plano de socialização e modernização brasileira. Como vimos acima, a superficialidade e o caráter postiço da representação não lhes dão forças para prosseguir até o final. No terceiro e no quarto ato ciúmes, casamento e filhos tomam o lugar dos projetos de modernização. A crítica da peça, desse modo, não tem como alvo a fraqueza das mulheres, mas a fraqueza da sociedade patriarcal, incapaz de gerar sua própria modernização, presa que está a uma tradição conservadora e familiar.

Neste ponto é que entram as duas outras representações femininas, a de Maria Praxedes e a de Eulália. A primeira compõe tudo que é de mais conservador e irreduzível, familiar e tradicional, porém se mostra na peça como a voz da razão, sempre a questionar os projetos tresloucados do marido, devotados à modernização social. Ellis et al (1995, p. 371) descrevem:

O pouco ensino que havia no país era reservado aos meninos, pois as meninas não recebiam praticamente nenhuma instrução. Embora esta questão tivesse sido levantada na Assembleia, pouco de efetivo foi feito em favor da educação feminina. Salvo nas famílias abastadas, onde a cultura dos jovens se limitava à alfabetização e ao cultivo de “algumas prendas”, o resto da população feminina permanecia completamente analfabeta. Os progressos registrados, neste terreno, foram muito lentos em nosso país, mesmo depois de proclamada a República.

A família de Luísa é uma dessas famílias abastadas, divididas, entretanto, entre um projeto de modernização e o ensino tradicional voltado para prendas domésticas, do qual Maria Praxedes é a representação na peça:

Manuel: Bem contra a sua vontade, compreende-se; porque a senhora foi criada em uma casinha de rótula e janela na rua do Aljube...

Maria: Onde recebi a educação a mais brilhante que se poderia ter naquele tempo. O que Luisinha, ou antes, o que a Doutora Luísa Praxedes sabe de francês, de inglês, de desenho e sobretudo de música, deve-o a esta sua criada. Parece-me que não te casaste com uma analfabeta!

Manuel: Sim, mas tudo quanto sabes foi aprendido no tempo das bananas a três por dois, do toque do Aragão, das vilegiaturas em Mataporcos, das toalhas de crivo, do junco do pedestre... Tempos em que o Rio de Janeiro era iluminado a azeite de peixe.

Maria: Mas em que as mulheres não se lembravam de ser doutoras e limitavam-se ao nobre e verdadeiro papel de mães de família. (p. 900-901).

É este ponto de vista que alcançará a vitória pelas fragilidades do próprio sistema, representado por Manuel Praxedes, uma espécie de modernizador quixotesco, com programas e reformas empresariais fadadas ao fracasso. Na verdade, o quarto ato é uma pintura extra do fortalecimento do ensino tradicional, oposto ao ensino científico. Tudo acaba em cueiros, como diz o próprio Manuel. E a representação feminina de Eulália conduz apenas à função de confirmar o que é tradicional. Ela atesta com suas maneiras rudes o estranhamento da vida do casal médico, a infeliz aventura modernizante a que dedica seu desdém, como faz Maria Praxedes. A crítica, portanto, move-se nesta dupla direção, para a representação especular por parte da mulher em sua suposta luta de igualdade social e a crítica à frágil reforma modernizante da sociedade patriarcal, que, na peça, se mostra tão tradicional e tão arraigadamente atrasada em relação ao mundo civilizado quanto se poderia supor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Numa avaliação panorâmica do teatro no mundo consideramos a perspectiva cultural do teatro e, com o teatro no Brasil, sua herança ocidental. Como metodologia usamos a crítica sociológico-literária, refletindo o cotidiano do final do século XIX na peça *As Doutoradas* de França Júnior. No aspecto literário, analisamos a peça como texto a partir de seu sistema semiótico literário, que nos conduziu a uma reflexão muito mais profunda sobre os temas analisados pela obra. O pioneirismo das mulheres em sua luta pela igualdade na educação e no campo profissional não se traduziu, na peça, como simples elemento de superfície. Negou-se uma focalização antifeminina do autor e expôs com método que, por ser comédia de costumes, a obra critica o papel especular da mulher em relação ao discurso opressor. Ela o imita e esvazia a tendência de luta no interior da sociedade patriarcal brasileira. Ao mesmo tempo, mostrou-se que a crítica centra-se especialmente na sociedade patriarcal supostamente modernizante e evoluída, ao contrário, conservadora, postíça e intolerante.

Nesta dissertação, pudemos confirmar dois pontos de vista, antes indicado pela hipótese dada à problematização: em primeiro lugar, o estudo do perfil das representações femininas, assim como suas relações no interior da sociedade patronal brasileira do fim do século XIX expõe a crítica da peça *As Doutoradas* de França Júnior à sociedade burguesa, e não um conformismo conservador e de defesa ao corporativismo masculino, como nos faz crer a crítica literária e os estudos mais recentes de sociologia e história, nacionais e internacionais. Em segundo lugar, mostra a necessidade crescente de uma revisão crítica de toda a obra do comediógrafo carioca. Esta pesquisa mostra que a obra teatral de França Júnior é muito maior do que o puro entretenimento ligeiro que a crítica literária brasileira procura mostrar. Acreditamos que contribuimos substancialmente para provar a indispensabilidade desse reexame crítico em nossa análise da peça *As Doutoradas*. Exige-se, inclusive, mais análise de obras isoladas desse autor, em lugar do exame panorâmico, gerador de equívocos até aqui assinalados.

BIBLIOGRAFIA

- ADRADOS, Francisco Rodriguez. *Festival, Comedy and Tragedy: The Greek Origins of Theatre*. Trad. Christopher Holme. Leiden: E. J. Brill, 1975.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2006.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Conceptos de Sociologia literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril, 1996. Col. Os Pensadores.
- ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 801-809, v. 3.
- BARMAN, Roderick J. *Princesa Isabel do Brasil: gênero e poder no século XIX*. Trad. Luiz Antônio Oliveira Araújo. São Paulo: UNESP, 2005.
- BERTHOLD, *História Mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BRAET, Herman; NOWÉ, Johan; TOURNOY, Gilbert (Eds.). *The Theatre in the Middle Ages*. Leuven: Leuven University Press, 1985.
- BREDER, Fernanda. *Feminismo e príncipes encantados: A representação feminina nos filmes de princesa da Disney*. São Paulo: E-Galaxia, 2015.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. v. 1 e 2.
- CAFEZEIRO, Edwaldo. *Teatro de França Júnior*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. v. 1.
- CALDER, Andrew. *Molière: The Theory and Practice of Comedy*. London: The Athlone Press, 1993.
- CARLSON, Marvin. *Performance. Uma introdução crítica*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.
- COELHO, Márcia Azevedo. *Muito siso e pouco riso: A Comédia conservadora de França Júnior*. São Paulo: Linear B, 2008.

- COELHO NETO, J. Teixeira; GUINSBURG, J. A significação no teatro. In: COELHO NETO, J. Teixeira; GUINSBURG, J.; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 359-374.
- COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (Orgs.). *A literatura no Brasil. Relações e perspectivas*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 6.
- DEL PRIORE, Mary. Magia e Medicina na colônia: o corpo feminino. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 78-114.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 223-240.
- DUBY, Georges. *Damas do século XII*. Trad. Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ELLIS, Myriam. *Brasil monárquico: declínio e queda do império*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. t. 2, v. 4.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Literatura em cena. In: COELHO NETO, J. Teixeira; GUINSBURG, J. A significação no teatro. In: COELHO NETO, J. Teixeira; GUINSBURG, J.; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 191-207.
- FISCHER-LICHTE, E. *History of European Drama and Theatre*. Trad. Jo Riley. London: Routledge, 2002.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968.
- FRANÇA JÚNIOR, Joaquim de. As Doutoradas. In: TEATRO de Gonçalves Dias, França Júnior e Araújo Porto Alegre. Ministério da Cultura. Fundação Nacional de Artes – FUNARTE. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002. (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, v. 2, p. 895-965).
- FREIRE FILHO, João. Força de expressão: Construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 28, dez. 2005, p. 18-29.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GEDRAT, Dóris Cristina. Análise do discurso. In: FLORES, Onici. *Teorias do texto e do discurso*. Canoas: ULBRA, 2006. p. 123-162.

- GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural*. Pesquisa e Método. 2. ed. Trad. Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1976.
- GRIMAL, P. *O teatro antigo*. Trad. Antonio M. Gomes da Sila. Lisboa: Edições 70, 2002.
- GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HAHNER, June E. *Emancipating the female sex: The Struggle for Women's Rights in Brazil: 1850-1940*. Durhan, N. C.: Duke Univeresity Press, 1990.
- HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. Trad. Maria Thereza P. de Almeida e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (Org.). *Representation, cultural representation and cultural signifying practices*. London: Sage Publications Ltd., 1997.
- HUNTER, Richard. *The new comedy of Greece and Rome*. New York: Cambridge, 1985.
- HEDDON, Deirdre; MILLING, Jane. *Devising performance. A critical history*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- INGARDEN, Roman. As funções da linguagem no teatro. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 151-189.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 2. ed. Trad. Albin Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.
- LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *VII^e Siècle*. Les Grands Auteurs Français. 5. ed. Paris: Bordas, 1955.
- LYONS, John. *Semântica*. Lisboa: Editorial Presença, 1980. v. 1.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.
- MATOS, Maria Izilda S. de. Delineando corpos: As representações do feminino e do masculino no discurso médico (São Paulo 11890-1930). In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Orgs.). São Paulo: UNESP, 2003, p. 107-128.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. São Paulo: Unicamp, 1999.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Ralismo. Simbolismo. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 2001. v. 2.

MOLIÈRE. *As preciosas ridículas*. Trad. Miécio Táti. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

MOLIÈRE. *La Jalousie de Barboüillé*. In: MOLIÈRE. *Oeuvres Completes*. Paris: Garnier, 1904. t. 1.

MOSSINI, Daniela Emmerich de Souza. *Ensino Jurídico: história, currículo e interdisciplinaridade*. 2010. 249 f. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

OGDEN, C. K. ; RICHARDS, I. A. *The meaning of meaning*. Londres: Routledge, 1923.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiologia*, 1988. v. 1 e 2.

PINHEIRO, Paulo Sérgio et al. *O Brasil Republicano: Sociedades e instituições (1889-930)*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. v. 2.

PLATÃO. *A República*. 9. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: USP, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. Evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (Orgs.). *A literatura no Brasil*. Relações e perspectivas. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 6. p. 10-44.

RAGO, Elisabeth Juliska. A ruptura do mundo masculino da medicina: médicas brasileiras do mundo masculino no século XIX. *Cadernos Pagu*, Núcleo de Estudos de Gênero – Unicamp, n. 15, 2000, p. 199-225.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 578-606.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: Prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHUMANN, P. Bread and Puppets. *TDR – The Drama Review*, New York, v. 14, n. 3, 1970. p. 33-96.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Trad. Guacira Lopes Louro e Tomaz Tadeu da Silva. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul.-dez., 1995, p. 71-99. Disponível em:

<<<http://www.direito.mppr.mp.br/arquivos/File/SCOTTJoanGenero.pdf>>> Acesso em: 08/09/2015.

SEGRE, Cesare. *As estruturas e o tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SILVA, Nahim Carvalho Santos. *Eunuchus de Terêncio: Estudo e Tradução*. 2009. 163 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2009.

SILVA, Alberto. *A primeira médica do Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1954.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SOUTTO MAYOR, Mariana França. *Triunfo Eucarístico como forma de teatralidade no Brasil colônia*. 2014. 152 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2014.

SPINELLI, Helena de Negreiros. *O Díscolo: Estudo e tradução*. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2009.

STOREY, Ian C.; ALLAN, Arlene. *A Guide to Ancient Greek Drama*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.

TEATRO de Gonçalves Dias, França Júnior e Araújo Porto Alegre. Ministério da Cultura. Fundação Nacional de Artes – FUNARTE. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, v. 2.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VINAVER, Michel. *Le compte rendu d'Avignon*. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et les trente-sept remèdes pour l'en soulager. Arles: Actes Sud, 1987.

VOSNE, Ana Paula. *Visões do feminino*. A medicina da mulher nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. Trad. Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.