

## Elementos de teatralidade e comicidade em *as Doutoradas* de França Júnior

Emerson Calil Rossetti<sup>1</sup>, Juliana de Oliveira Gonçalves Brandão<sup>2</sup>

1 Docente do Departamento de Letras – FIRA-Faculdades Integradas Regionais de Avaré – 18700-902 – Avaré-SP – Brasil – [dr.ecrosseti@uol.com.br](mailto:dr.ecrosseti@uol.com.br)

2 Graduada em Letras – FIRA-Faculdades Integradas Regionais de Avaré – 18700-902 – Avaré-SP – Brasil – [julianaogbs@hotmail.com](mailto:julianaogbs@hotmail.com)

### Resumo

O objetivo deste trabalho é avaliar os elementos de teatralidade e de comicidade na obra dramática de França Júnior. Para tanto, tomou-se como *corpus* da presente pesquisa bibliográfica a peça *As Doutoradas* (1889), na qual se pode observar e compreender o processo de carpintaria dramática do comediógrafo e o modo como se tornou um legítimo continuador do projeto iniciado pela bem sucedida comédia de costumes de Martins Pena.

**Palavras-Chave:** França Júnior; Teatro; Teatralidade; Comicidade

### Abstract

This study aims to evaluate the elements of theatricality and comicality in the dramatic work of França Junior. For this purposed, the play chosen as *corpus* of this bibliographical research was The Doctors (1889), in which one can observe and understand the process of the comic playwright's stagecraft and also how he became the legitimate successor to the project initiated by the successful "comedy of customs" by Martins Pena.

**Keywords:** França Jr., Theater, Theatricality, Comicality.

### 1. Introdução

Depois da aparição e do êxito de Martins Pena, o teatro brasileiro entra num período de recrudescimento, pois não se constata nos dramaturgos posteriores projeto dramático tão consistente quanto o do criador da comédia de costumes entre nós. Assim, as produções de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis, por exemplo, apenas mantiveram o fôlego do nosso

teatro até o surgimento de mais legítimos e bem-sucedidos continuadores de Pena, no final do século XIX: Artur Azevedo e França Júnior.

De qualquer modo, são ainda escassos os estudos sobre o teatro local do referido período. E mesmo os dramaturgos mais “reconhecidos” aguardam pesquisas e estudos que certamente podem revelar muitas coisas importantes sobre a literatura dramática que aqui se produziu. Acreditamos que o incentivo e o aprofundamento das pesquisas sobre o assunto devem lançar nova luz à compreensão não somente das produções artísticas dessa época, mas também ao entendimento dos modos de agir e pensar da nossa sociedade.

Por tais razões, este trabalho tem por objetivo identificar os elementos de teatralidade na obra *As Doutoradas* (1887), realização cômica de grande importância na expressão de nossa literatura dramática. No campo de produção das artes cênicas brasileiras, tal escolha justifica-se pela ainda mal resolvida – e por isso necessária – discussão acerca da obra no que se refere à presença de elementos de teatralidade devidamente combinados com os procedimentos cômicos escolhidos, os quais, harmoniosamente empregados, constituem a arquitetura dramática dessa comédia.

Nascido em 1838, Joaquim José da França Júnior cursou Letras na Escola Pedro II, mas foi durante a faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, onde se formou em 1862, que começou, como ensaio, a escrever peças. Nesse momento, o teatro passava por mudanças devido ao desgaste da plateia quanto às obras moralizantes que por aqui vinham sendo representadas. É assim que entram em cena as operetas traduzidas, adaptadas e de tom paródico para a diversão do público. Nesse contexto, França Júnior encontrou sua habilidade para o cômico e, entre 1864 e 1889, produziu cerca de vinte comédias, algumas infelizmente perdidas, restando apenas nove comédias em um ato e outras cinco em três ou quatro atos (encontradas pelo Serviço Nacional de Teatro).

O escritor é reconhecidamente personalidade importante do Rio de Janeiro do século XIX, pois reforça e dá novo fôlego à comédia de costumes iniciada por Martins Pena. O autor de *As Doutoradas* faz parte do tripé dos comediógrafos mais importantes do período: Martins Pena, França Júnior e Artur Azevedo.

A obra de França Júnior é, sem dúvida, continuadora daquela tradição inaugurada pelo autor de *O Noviço*: a comédia popular. Observador dos costumes, foi, para muitos críticos, o grande nome da dramaturgia brasileira daquele final de século. Além do talento para a criação de situações risíveis, suas comédias revelam todo o talento do teatrólogo para a arquitetura da cena.

Ressalta como traço do autor a habilidade para a construção de enredos simples, caricatos e engraçados. Sábato Magaldi comenta em *Panorama do Teatro Brasileiro* o estilo cômico do teatrólogo:

França Júnior 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 eclipses, ambicionando exprimir complexas arquiteturas cênicas. (2004, p. 140).

A “transgressão” verificada no emprego do baixo cômico faz com que entre o repertório de obras de França Júnior existam peças de grande qualidade e outras consideradas de duvidoso gosto, o que talvez possa ainda ser explicado pela posição que a comédia sempre ocupou na hierarquia dos gêneros, sobretudo a de apelo popular.

Apesar das várias peças que compôs, França Júnior se consagrou com três obras: *Como se fazia um deputado*, *Caiu o ministério!* e *As Doutoradas*. A estrutura de tais peças é bem elaborada, basicamente com falas e situações divertidas, e mesmo contendo de três a quatro atos, elas não perdem a graça.

O comediógrafo investiu também na sátira de costumes, que percorria a descrição dos acontecimentos corriqueiros, os vícios e defeitos da sociedade do século XIX. Em comum com Martins Pena está também o recorrente emprego de personagens tipos ou caricaturas e o tom de farsa que permeia suas criações. Sobre tais aspectos, assim se posiciona João Roberto Faria:

Mas, concretamente, os dois comediógrafos lançam mão do mesmo arsenal de recursos do que a poética clássica chamou de “baixo cômico”. Em ambos, proliferam os aparates, os estrangeiros e brasileiros broncos estropiando o português, as pancadarias, os disfarces, os esconderijos, as paródias, as coincidências por vezes inverossímeis, os quiproquós, os tipos enrijecidos, as caricaturas, tudo em função do ritmo cômico que caracteriza a farsa. (1998, p. 61).

Por essas razões, França Júnior é hoje considerado como importante figura cultural da renovação da dramaturgia brasileira que ocorria no final do século XIX.

### **Análise da obra**

*As Doutoradas*, última peça de sucesso de França Júnior, foi escrita em 1889 e encenada em 1890. Contendo quatro atos, a trama gira em torno de certas mudanças que estavam acontecendo nos lares brasileiros do século XIX, como por exemplo o ingresso das mulheres nas universidades. O impacto dessas transformações sobre a família é abordado pelo viés cômico e uma criteriosa escolha de elementos sígnicos.

Vinda de uma família burguesa do Rio de Janeiro, filha de Maria e Manuel Praxedes, Luísa, em consonância com os pensamentos revolucionários, forma-se em Medicina e alcança o bacharelado tão sonhado pelo também revolucionário pai, Manuel.

*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 honra para a família e para a sociedade. (Ato I, Cena II, pp. 213-214).

Contudo, não é só a formação acadêmica de Luísa que deixa Manuel Praxedes eufórico – a união entre ela e o colega Pereira (recém-formado) também é motivo de orgulho para o pai. Com seu ímpeto “revolucionário”, Praxedes trata a união conjugal de ambos como exemplo edificante da Ideia Nova de casamento de conveniência que, aliás, incomoda muito a mãe da moça:

*MANUEL*- O casamento de conveniência, sob o ponto de vista da evolução atual, não é o casamento de dinheiro. O homem sem ofício nem benefício, que se liga a uma mulher de fortuna para viver à custa do que ela tem, deveria ser expulso da comunhão civilizada. O verdadeiro casamento de conveniência (...) consiste na união de dois seres, tendo cada um o mesmo modo de vida, a mesma profissão. O marido trabalha, a mulher trabalha.

*MARIA*- É uma sociedade comercial.

*MANUEL*- Sim, mas vê o alcance enorme desta sociedade. Não é só a formação do pecúlio do casal, mas muito principalmente o desenvolvimento das classes, a seleção delas. O marido médico, a mulher médica... todos os filhos médicos...O marido advogado, a mulher advogada... (Ato I, Cena II, pp. 220-221).

Em razão disso, essa união é posta em questão por Maria Praxedes, que questiona a relação sentimental entre Luísa e Pereira, pois eles discutem o tempo todo suas teorias médicas, o que interfere na vida do casal. Contudo, o casamento acontece, o empenho profissional do Doutor e da Doutora Pereira é árduo e as discussões entre o casal continuam, agora também porque disputam pacientes. Luísa possui tantos pacientes quanto o Dr. Pereira e, por vezes, sente-se indisposta, causando preocupação à mãe e à criada portuguesa Eulália.

O grande problema ocorre quando Luísa, especialista em moléstias de senhoras e crianças, atende em seu consultório o doente Gregório. A Doutora prontamente o recebe e dá-lhe uma consulta. O Dr. Pereira descobre e mais uma discussão acontece, porém agora com tom de divórcio:

*DR. PEREIRA*- Minha senhora, chegamos a um estado em que a nossa vida 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. (Ato II, Cena X, pp. 261-262).

Luísa, com o orgulho ferido, diz que também deseja o divórcio. Então, pede auxílio ao advogado Martins que, assustado com o rumo dos acontecimentos, não encontra solução para o caso, visto que na época não havia divórcio que não fosse por adultério ou sevícias. Como também era amigo da família, propõe a ela uma reconciliação. Mas a médica, decidida, está segura da decisão tomada.

O clímax acontece quando Dr. Pereira pede conselhos profissionais à segunda doutora da peça, a advogada Carlota de Aguiar. Mulher pública, portadora de grande domínio da linguagem, desempenha seu cargo com eficácia nos tribunais da cidade e goza de prestígio nos jornais.

Carlota, ao contrário de Martins, encontra uma saída para o divórcio e trama uma nova interpretação da lei para conseguir a separação; ainda propõe ao Dr. Pereira que, estando livre, poderá ele se casar novamente e com uma mulher de profissão diferente da que exerce, como uma advogada, por exemplo. Carlota, então, combina um novo encontro para falarem melhor sobre a situação e as implicações legais do caso.

Luísa, escondida atrás da cortina da porta, escuta tudo e espera a saída da advogada para iniciar com Pereira outra discussão, tendo um ataque de ciúmes:

*LUÍSA-* Ah! ela queria vê-lo livre e desembaraçado... Para isto bastavam duas coisas apenas, duas coisas insignificantes, na opinião daquela miserável, torcer a lei e renegar as crenças! (Ato III, Cena XII, p. 309).

A mãe aplaude a crise de ciúmes da filha e renova a esperança de que o casamento de Luísa e Dr. Pereira seja salvo. O que se confirma quando Pereira percebe que as tonturas e enjoos que a Doutora vem sentindo são decorrentes da gravidez da esposa, a quem ele acolhe carinhosamente.

O desfecho segue, assim, para o curso natural do papel social das mulheres naquela época: Luísa para de clinicar e se dedica a Luisinho, filho do casal.

Por volta de um ano depois, a família Pereira recebe a visita de Carlota e Martins, agora casados e com uma criança no colo, Luisinha. Mesmo indignado com a atitude da filha de deixar tantos anos de estudo para a dedicação materna, Manuel finaliza a obra depositando em Luisinho, filho de Luísa e Pereira, sua esperança revolucionária:

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

*MANUEL-* 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*). (Ato IV, Cena XV, p. 348).

Essa peça de França Júnior é, relativamente a alguns aspectos, um tanto condenada pelos críticos. Décio de Almeida Prado comenta:

*As Doutoradas* decepcionam como pensamento e não entusiasмам como diversão. Bem engendrada, não há dúvida, construída sobre 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 realiza plenamente nem um nem outro sentido. (2008, pp.137-138).

Segundo o estudioso, os recursos cômicos de que lança mão França Júnior foram escassos: “Para animar a cena, ele não encontrou nada melhor do que uma criada portuguesa, inventada segundo as mais batidas convenções de palco” (2008, p. 137).

Mas nenhum desses “defeitos” de composição impediu que o comediógrafo atingisse com *As Doutoradas* um grande sucesso de público.

Antes de proceder à análise da obra referida como *corpus*, cabe ressaltar algumas questões importantes referentes à teatralidade presente num texto dramático.

De modo geral, a obra teatral contém signos que, distribuídos na composição do espetáculo, criam significados que devem ser percebidos pelo espectador. Essa distribuição é ligada a uma engenhosa elaboração do autor, que constrói a representação de modo convincente para que o público tenha a sensação de que os fatos ali dramatizados são “verídicos”.

Essa “veracidade” dos atos só pode ser percebida e convincente quando for engenhosamente arquitetada dentro de um sistema de sentidos cuidadosamente planejado pelo autor. Para Tadeuz Kowzan:

Os signos que a arte teatral emprega pertencem todos à categoria de signos artificiais. São signos artificiais por excelência. São consequência de um processo voluntário, quase sempre são criados com premeditação, tem por objetivo comunicar instantaneamente. O que não é de surpreender numa arte que não pode existir sem público. Emitidos voluntariamente, com plena consciência de comunicar, os signos teatrais são perfeitamente funcionais. (2003, p. 64).

Para que as informações empregadas no espetáculo cheguem ao público de forma clara, o produtor de textos dramáticos combina na estrutura da peça as diversas maneiras de comunicação: palavra, tom, expressão facial, gestos, marcação, maquiagem, penteados, indumentárias, acessórios, cenário, iluminação, música e som. Tudo isso ajuda a criar um ambiente “factual”, sendo que “na representação teatral tudo é signo” (KOWZAN, 2003, p.61).

O estudo e a análise bem orientada de uma peça de teatro exigem que se pense, antes de qualquer coisa, que o texto dramático deve, por sua natureza e constituição, ter por objetivo a representação. Segundo Ryngaert:

Um bom texto de teatro é formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes, ilumina o texto com uma nova luz, por vezes o amputa ou encerra cruelmente. (1995, p. 25).

É importante ainda destacar que entre as escolhas sígnicas do texto podem-se criar efeitos de comicidade; isso também virá à tona na análise aqui empreendida.

O **cenário** é um elemento de teatralidade bem explorado por França Júnior na carpintaria dramática de *As Doutoradas*. Trata-se de um componente que atribui características aos acontecimentos determinados em local, hora e época. É mais que o pano de fundo do ambiente onde se passam as ações, sendo indicativo de muitas situações implicadas na trama.

A tarefa primordial do cenário, sistema de signos que também se pode denominar aparato cênico ou cenografia, consiste em representar o lugar: lugar geográfico (paisagem com pagodes, mar, montanha), lugar social (praça pública, laboratório, cozinha, café) ou os dois de uma só vez (rua dominada por arranha-céus, salão com vista para a torre Eiffel). O cenário ou um de seus elementos pode também significar tempo: época histórica (templo grego), estação (tetos cobertos de neve), hora (sol poente, lua). (KOWZAN, 2003, p. 73).

Os cenários em *As Doutoradas* se dividem entre a sala, espaço familiar, e o gabinete da Doutora Luísa Praxedes, espaço social e profissional. O primeiro espaço é a sala da casa, onde se recebem visitas; e o segundo indica a profissão de Luísa, o grande motivo de conflitos dessa comédia.

#### ATO PRIMEIRO

*(Uma sala elegantemente mobiliada)*  
(Ato I, Cena I, p. 211).

O primeiro espaço apresentado informa o espectador sobre a classe social dos proprietários pela elegância da mobília; também mostra à plateia que no local acontecerá um evento especial. A solenidade da sala e de seus aparatos remete a duas ocorrências ilustres: a formatura e o casamento de Luísa. Ali a família Praxedes recebe as visitas num dia especialmente importante.

#### ATO SEGUNDO

*(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.)*  
(Ato II, Cena I, p. 241).

O gabinete de Luísa, com sua descrição rica em detalhes, é apresentado para dar ao espectador a exata dimensão da importância que o trabalho tem para ela. Para isso, França Júnior

apresenta minuciosas informações, caracterizando bem os signos que compõem o ambiente: a cadeira de operações, os vidros com fetos e preparações conservadas em álcool, o esqueleto articulado, os quadros de médicos e de seleções humanas e a inscrição “Consultas pagas à vista”. Diga-se de passagem, tudo, aliás, ao gosto das modas realistas e naturalistas que dominavam o ambiente literário à época em que foi composta e encenada a comédia.

ATO TERCEIRO

(*Sala regularmente mobiliada*). (Ato III, Cena I, p. 287).

Nessa sala, há algumas brigas por razões profissionais entre Luísa e Pereira. Nesse ambiente, são ressaltadas as picuinhas caseiras que fazem parte do cotidiano conjugal. Existe, então, o conflito entre o lar e o trabalho, e os cenários confirmam essa oposição.

ATO QUARTO

(*Sala regularmente mobiliada. Ao lado um berço*). (Ato IV, Cena I, p. 317).

Kowzan diz que “As trocas de cenário, a forma de colocá-lo ou mudá-lo podem proporcionar valores complementares ou autônomos” (2003, p. 73). Com base nessa reflexão, percebemos que quando o cenário recebe um novo móvel, a mesma sala, local em que antes ocorriam brigas com exaltação de voz, ganha nova atmosfera e função, agora com a presença de um berço, objeto que nos remete a silêncio, calma. E essa mudança acarreta ainda outro sentido: o recomeço. O nascimento de Luisinho se torna a salvação para o casamento dos pais, ele é uma nova etapa da união conjugal dos dois. Esse cenário, último e definitivo, cristaliza o final feliz da peça.

Estratégia recorrente entre os teatrólogos é a **ampliação do cenário**, que ajuda a aumentar a sensação de veracidade.

*EULÁLIA*- A senhora ainda de chapéu! (*tira-lho*) A menina lá está a dar consultas, coitadinha! Olhe que é forte! Benza-a Deus! (*tocam a campainha*) Estão batendo.

*EULÁLIA*- Há de ser algum doente. Vou dizer-lhe que a menina não está em casa. Isto assim não pode continuar. A coitadinha passou a noite no sofá do consultório a dar de vez em quando suspiros, muito ansiada... (*tocam*) Espere lá, não tenha pressa. Olhe, senhora, eu não devo meter-me nestas coisas, porque quem se mete nos negócios alheios sai sempre mal. O defunto meu pai, que Deus haja, costumava dizer: cada um deve tratar da sua vida, que já não faz tão pouco. Mas, se numa comparação, se fosse casada com um homem que me estimasse como o patrão estima a patroa, não estava cá a brigar todos os dias por causa desta cambada de doentes. (*tocam*) Espere lá, tem muita pressa? A senhora não acha que...

*MARIA*- Vai ver quem bate! (*tocam*)

*EULÁLIA*- Lá vou, lá vou!... (*sai*). (Ato III, Cena VII, pp. 301-302).

A tentativa de extensão do local onde Eulália e Maria estão consiste em mostrar ao espectador que existe um ambiente “fora” dali. A campainha é sinal de que há alguém na porta

querendo falar com quem está dentro ou querendo entrar naquela sala. A demora de Eulália para atender a campainha deixa quem está esperando lá fora ansioso. Alguém vindo de fora do cenário apresentado no palco cria a ilusão de um mundo além daquele cenário que o público vê, como se tudo fosse verdade. Tal emprego reforça o efeito de verossimilhança da peça, isto é, contribui para ratificar o pacto ficcional, a disposição do público em acreditar naquilo que o espetáculo está representando.

Vale notar que a reação da empregada à campainha é cômica e vai, aos poucos, delineando Eulália como uma serviçal impaciente, conversadeira, muito afeita a dar palpites em tudo que acontece na casa.

A extensão do espaço cênico ocorre também na passagem a seguir:

*EULÁLIA*- Na manteiga também não me passavam a perna. Fazia-lhe em cima com a faca uma porção de rabiscos. (*Batem à porta.*)

*MANUEL*- Estão batendo. Vai ver quem é. (*Eulália sai. Para Maria.*) Eu vou lá dentro escovar-me. Esta maldita rapariga quando começa a falar... (*Sai.*) (Ato I, Cena III, p. 225).

Além da porta, que traz mais alguém vindo de fora, Manuel vai para dentro, indicando a continuidade do espaço da sala em que estão.

E pela porta entra Pereira vestido para sua formatura. Contudo, quando Eulália vê o Dr. Pereira de beca, começa a rir, pois pensa que está usando saias:

*EULÁLIA (Rindo.)*- Ah! Ah! Ah!

*MARIA*- O que é isto, Eulália, estás doida?

*EULÁLIA*- Ah! Ah! Ah!

*MARIA*- Quem está aí?

*EULÁLIA*- O Senhor Doutor Pereira de saias. Ah! Ah! Ah!... Minha ama não imagina como está engraçado! Olhe, aí está ele. (*O Doutor Pereira entra.*) Ah! Ah! Ah!... (Ato I, Cena IV, p. 225).

“Riem as pessoas do que exatamente é ridículo para elas” (PROPP, 1992, p. 29). Tomando por base o que diz o estudioso do cômico, Eulália só começa a rir porque nunca viu um homem de beca, uma vestimenta que não faz parte do universo da empregada. Naturalmente a plateia vai rir da ignorância da empregada, e Eulália vai se constituindo como uma perfeita caricatura, devidamente estilizada segundo os traços do exagero.

Os **objetos cênicos** são também de fundamental importância para a carpintaria de uma peça. A presença de acessórios contribui decisivamente para a caracterização de ambientes, situações,

personagens, etc. Quando não desempenham o papel de caracterizar, eles ganham funcionalidade cênica:

Uma quantidade quase ilimitada de objetos existentes na natureza e na vida social pode transformar-se em acessórios de teatro. Se não significam nada que os objetos que se encontram na vida, constituem signos artificiais desses objetos, signos de primeiro grau. Mas além dessa função elementar podem significar o lugar, o momento, uma circunstância qualquer relacionada com as personagens que se servem deles (profissão, gostos, intenção), e essa seria sua significação de segundo grau. (KOWZAN, 2003, p. 72).

O gabinete de Luísa é repleto de objetos que, além de atribuir conceitos ao local e à profissão da personagem, ocupam o espaço, conferindo maior riqueza ao cenário: a mesa, o tinteiro e as penas utilizadas pela médica para as prescrições aos doentes. Todos esses elementos são então interligados e ajudam a compor significativamente a vida atarefada de Luísa.

*EULÁLIA (Só, falando ao telefone)- Allon!...Allon!...Quem fala? Quem fala?...Ah! É para o Doutor Pereira, ou para a Doutora Pereira? Não entendo... Fale mais alto. Doutor ou doutora? (deixando o telefone) Isto é uma maçada! Todos os dias há uma briga de mil diabos nesta casa por causa dos malditos doentes. (Ato II, Cena I, p. 241).*

Mais uma vez se comprova o propósito de edificação do espetáculo presente no processo criativo ao autor: agora, um objeto (o telefone) é que desempenha papel funcional na peça. A simplicidade da criada com o engenhoso aparelho a deixa atrapalhada e ela não entende para quem são as consultas. O aparelho, que tem por finalidade comunicar, não cumpre sua função com a tagarela e desajeitada Eulália – uma contradição ao gosto do cômico! A pouca habilidade da empregada para falar ao telefone é a causa das trocas de pacientes do doutor e da doutora, atestando mais uma vez a disposição de França Júnior para promover o riso.

*LUÍSA- É que a mamãe não imagina, nem pode imaginar o que é a vida da médica. Estou visitando doentes desde as seis horas da manhã. (puxando a lista) E veja a via-sacra que tenho de percorrer ainda hoje. (Ato II, Cena III, p. 246).*

A lista é outro sinal da vida atarefada que a moça tem com seus compromissos médicos e significa o comprometimento e as obrigações de Luísa. Tantos compromissos profissionais acarretam debates científicos e brigas conjugais. E tudo contribui para complicar o relacionamento do casal: a agenda da médica não tem espaço para o marido, só para os doentes/ não para a vida amorosa, mas para o trabalho:

*LUÍSA*- Eu não sou uma mulher vulgar que veio colocar-se pelo fato do casamento sob proteção de um homem. A minha posição no casal é igual, perfeitamente igual à de meu marido sob o ponto de vista do trabalho. (Ato II, Cena III, p. 247).

Na passagem abaixo, além de sua funcionalidade como ferramenta do arsenal médico, o objeto é decisivo para que o autor determine a direção de cena, recomendando a posição que o acessório deve ocupar:

*LUÍSA*- Bem isto é o que se quer. Vamos ver a garganta. (*segura um pequeno objeto de metal que deve estar em cima da mesa e abaixando com ele a língua da doente, examinando a garganta*) *Aspire...* (*a segunda doente aspira*) Não está de todo boa. (Ato II, Cena V, p. 251).

Na cena a seguir, a cortina ganha uma funcionalidade particular, pois Luísa faz dela um esconderijo para escutar a conversa entre Carlota e Pereira:

*Dr. PEREIRA*- (*para Luísa que não deixou de olhar Carlota*) Preciso conferenciar nesta sala com minha advogada. (*Luísa sai olhando sempre Carlota e esconde-se atrás da cortina da porta do fundo à esquerda, conservando-se ali durante o diálogo*). (Ato III, Cena X, p. 304).

Esse objeto desempenha um papel importante na obra, sendo que depois de ouvir toda a conversa entre Carlota e Pereira, ela sente receio de que ele a troque pela advogada.

O arsenal de expedientes de França Júnior é de caprichoso emprego. O deslocamento corporal do ator na cena é denominado **marcação ou movimentação cênica**, descrito por Kowzan como:

Sistema de signos cinéticos, compreende os deslocamentos do ator e suas posições dentro do espaço cênico – os sucessivos lugares ocupados em relação aos demais atores, os acessórios, os elementos do cenário, os espectadores; – diferentes formas de deslocar-se (passo lento, precipitado, vacilante, majestoso, deslocamento a pé, de coche, automóvel, maca); – entradas e saídas; – movimentos coletivos. (2003, p. 69).

A movimentação da criada se baseia na tensão provocada pelos acontecimentos na casa: todos a chamam e a deixam confusa (mais confusa ainda), pois não sabe a quem atender primeiro. A bagunça e a correria são consequências de um dia agitado – a formatura e o casamento da menina Luísa.

*EULÁLIA*- (*entrando apressada*) O que é, meu amo? Esta casa hoje está impossível, não sei para onde me virar. (Ato I, Cena I, p. 211).

Tal movimentação, atrapalhada, também contribui para colocar Eulália no grupo dos caracteres cômicos. E se nesse dia a movimentação de Eulália é determinada por eventos especiais, noutros indicará uma rotina nada normal para uma casa transformada em consultório médico.

Após uma bela homenagem recebida por Luísa, a alegria domina a cena e todos se movimentam com euforia. É assim que França Júnior encerra o primeiro ato. Trata-se de uma boa solução para a exploração do espaço cenográfico:

*TODOS- (menos Luísa) Viva! (Toca a música e desfilam todos saindo pelo fundo). (cai o pano). (Fim do Ato Primeiro). (Ato I, Cena XII, p. 240).*

Outros indícios de movimentação estão presentes no fragmento abaixo (“vai a sair”, “sai”, “senta-se à mesa”):

*MARIA- Não é bastante. Vou ver se há lá dentro alguma coisa. (Vai a sair.)*

*LUÍSA- Não é preciso. Diga a Eulália que mande entrar os doentes lá em baixo. (Maria sai. Luísa tirando uma lista do bolso e um lápis.) Rua das Marrecas, já fui; Praça do Rocio Pequeno, Largo do Machado... (Senta-se à mesa, abre um livro e escreve assentamentos.). (Ato II, Cena III, pp. 248-249).*

É interessante notar que, ao enunciar endereços, cria-se no público a ideia ou expectativa de mais movimentação, seja pela afirmação (“lá fui”) de já ter atendido algum paciente, seja pela sugestão de que há outros por visitar (“Praça do Rocio Pequeno, Largo do Machado...”).

No último ato da peça, o silêncio ganha importância na cena com a presença da criança sonolenta no berço. Percebendo que Maria pode acordar o bebê, Luísa recomenda cuidado a todos:

*LUÍSA- Psiu! Papai! Pode acordá-lo... (a Maria, dirigindo-se para a esquerda) Não faça barulho, mamãe! (Maria sente-se nas pontas dos pés pela esquerda. Praxedes senta-se pensativo. Eulália e Luísa embalam o berço). (Ato IV, Cena VII, p. 333).*

Ir para a esquerda, sentar-se, deslocar-se para embalar o berço – tudo aponta para uma bem planejada ocupação do espaço cênico.

### Os gestos:

Os signos do gesto compreendem várias categorias. Existem os gestos que acompanham a palavra ou a substituem, os que substituem um elemento do cenário (movimento do braço para abrir uma porta imaginária), um elemento do figurino (chapéu imaginário), um acessório ou acessórios (representação do pescador sem linha, sem minhoca, sem pescado, sem balde), gestos que significam um sentimento, uma emoção, etc. (KOWZAN, 2003, p. 69).

Os gestos mencionados por Kowzan também são instrumentos de teatralidade que podem ser exemplificados na fala de Eulália. Suas palavras acompanhadas dos movimentos com as mãos enfatizam a cena em que a criada conta para Maria uma história já há muito conhecida por ela:

*EULÁLIA*- E não era bem lembrada? Eles roubavam o açúcar, o que fazia eu?... Apanhava uma mosca, (*fazendo menção de quem apanha uma mosca*) abria o açucareiro, zás... (*menção de atirar*) e tampava-o com todo cuidado. De vez em quando ia ver se a mosca ainda lá estava... Não é bem lembrado, meu amo? Aprendi na casa de um Visconde no Porto. (Ato I, Cena III, p. 224).

Além dos gestos espalhafatosos (apanhar a mosca, colocá-la no açucareiro), a história de Eulália e o artifício usado por ela para descobrir o ladrão também constituem manifestação cômica. “Para rir é preciso saber ver o ridículo; em outros casos é preciso atribuir às ações algum valor moral (a comicidade da avareza, da covardia etc.)” (PROPP, 1992, p. 40).

O comportamento de Manuel na peça é exagerado. Como exemplo desse exagero, note-se a passagem em que Luísa recebe uma homenagem pela contribuição com a reforma feminista. O pai se emociona e seus gestos tornam-se expansivos:

*DIRETORA* (*Entrando acompanhada pela banda de música de raparigas em cujo estandarte se vê a seguinte inscrição: G. F. 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 associação. (*Manuel soluça*) Viva a Doutora Luísa Praxedes! (Ato I, Cena XII, p. 239).

O momento em que Praxedes soluça de emoção (e não a homenageada) enfatiza o exagero de seus atos e gestos, inscrevendo-o também como uma personagem cômica importante para a atmosfera da peça. Há algo de evidentemente teatral na personagem e, em se tratando da comédia, a cena configura o gênero a brincar com as próprias convenções: a retórica do excesso. É o que se pode notar também na cena seguinte:

*PRAXEDES*- (*tomando a criança e mostrando-a a todos*) Aqui está um médico de raça! (*dá-lhe muitos beijos*) (Ato VI, Cena XV, p. 348).

Outro significado que o gesto propõe na peça é o do nervosismo. Manuel, se vestindo para a formatura da filha, encontra dificuldades em colocar a casaca:

*MANUEL*- Há de dar em alguma coisa que a senhora com as suas vistas curtas não pode enxergar. (*vestindo a casaca*) Onde diabo está a manga desta casaca?  
*MARIA*- Tens adiantado muito com as tuas vistas largas.  
*MANUEL* (*Sem conseguir vestir a casaca*)- Maldita manga... (Ato I, Cena II, p. 214).

E todo o “atrapalhamento” da personagem só vai aumentando:

*MANUEL*- Isto prova, senhora, que sou um homem do progresso, que amo a minha pátria, que quero vê-la prosperar, engrandecer. (*Sem encontrar a manga.*) Que diabo, não me dirás onde é que se meteu esta manga? (*Maria ajuda-o a vestir a casaca.*) E a prova do meu patriotismo está nesta menina, laureada hoje com um título. (Ato I, Cena II, p. 215).

Não é menos contrastante, do ponto de vista cômico, que se sobram na personagem expansões físicas, falta-lhe iniciativa para a vida prática que, em discurso, Praxedes tanto defende.

Recurso utilizado para enfatizar as palavras, substituí-las ou contradizê-las, a **expressão facial** é também recorrente para significar as manifestações emocionais dos seres humanos. Nas palavras de Kowzan:

Os signos musculares do rosto têm um valor expressivo tão grande que às vezes substituem, e com êxito, a palavra. Também há toda a classe de signos mímicos ligados às formas de comunicação não linguística, as emoções (surpresa, cólera, medo, prazer), as sensações corporais agradáveis ou desagradáveis, as sensações musculares (como por exemplo, o esforço), etc. (2003, p. 68).

Para mostrar como foi utilizado tal recurso em *As Doutoradas*, delimitar-se-ão duas passagens da trama:

*LUÍSA*- (*ao Doutor Pereira*) Acho pouco crucial que o senhor queira estender até as flâmulas desta casa a aplicação das suas teorias microbianas quando sabes que as não aceito. (*Pereira ri furioso*) Venho de casa de um doente seu. (Ato II, Cena XI, p. 282).

Na primeira fala, rir furioso é indicação de como deve ser a expressão facial do ator ao representar a cena. Nesse trecho, o desentendimento é iniciado logo depois que Pereira tenta vacinar a empregada contra a febre amarela. É previsível o escândalo de Eulália!

*DR. PEREIRA*- (*com raiva concentrada*) Minha senhora! Eu disse-lhe que havia de dar-lhe uma lição. O que a senhora acaba de praticar é... (Ato II, Cena XI, p. 283).

Luísa, ainda insatisfeita, provoca Dr. Pereira quando diz a ele que atendeu um de seus pacientes e coloca-se contra os diagnósticos do marido, criticando sua conduta médica. As palavras pronunciadas pela esposa aumentam o furor de Pereira, que promete vingança. Outra vez a expressão facial está a serviço de significar a impaciência e a crise em que vive o casal, situação decorrente do mesmo trabalho praticado pelo marido e pela esposa.

Ao **figurino** cabe adicionar características sobre a personagem (se é homem ou mulher, faixa etária, *status* social, exercício profissional, cultura, opção religiosa); e determinar ainda o momento temporal e sua transição, circunstância ou local onde está o indivíduo.

No teatro, “o hábito faz o monge”. A indumentária transforma o ator X ou o figurante Y em marajá hindu ou em clochard parisiense, em patrício da Roma antiga ou em capitão de navio, em pároco ou cozinheiro. Na própria vida, a vestimenta manifesta grande variedade de signos artificiais. No teatro, constitui o meio mais externo, mais convencional de deferir o indivíduo humano. A indumentária assinala o sexo, a idade, a classe social, a profissão, uma posição social ou hierárquica particular (rei, papa), a nacionalidade, a religião, e determinadas vezes a personalidade histórica ou contemporânea. Dentro dos limites de cada uma de suas categorias (e ainda além delas), a indumentária pode assimilar toda sorte de matrizes, como a situação material da personagem, seus gostos, certos traços de seu caráter. O poder semiológico da indumentária não se reduz à definição de quem a veste. Também é signo do clima (chapéu de explorador), ou da época histórica, da estação (panamá), ou do estado do tempo (impermeável), do lugar (traje de banho, de alpinista) ou da hora do dia. (KOWZAN, 2003, pp. 71-72).

Vejamos a seguir:

*MANUEL PRAXEDES (Entrando pela porta da direita de calça e colete pretos, gravata branca, em mangas de camisa e segurando a casaca.) Eulália! Eulália! (Ato I, Cena I, p. 211).*

A formalidade da roupa de Manuel revela não somente a ocasião especial (casamento e formatura da filha), mas também a sua condição social de homem abastado, bem vestido.

*MANUEL (Entrando e vendo Luísa de beca.)- Luísa! De beca!... Minha filha! (Vai desmaiar.)  
LUÍSA (Indo agarrá-lo.)- Papai, o que tem?!  
MARIA (Segurando-o.)- Manuel Praxedes! Manuel Praxedes!  
CARLOTA - Que lividez marmórea!  
MARIA (Gritando.)- Eulália! Eulália!  
LUÍSA- É melhor deitá-lo, deitá-lo já em decúbito dorsal. (Ato I, Cena VII, p. 234).*

A situação proposta é a formatura da filha; mais uma vez o figurino confirma o momento ilustre e é signo das falsas expectativas de felicidade do casal, pois a profissão (aparente grande realização) quase separa Luísa e Pereira.

Não menos importante estratégia para a construção da linguagem teatral é o **som**. Vejamos o que diz Kowzan sobre esse signo no teatro:

Os ruídos produzidos no teatro podem significar a hora (toques de relógio), o estado do tempo (chuva), o lugar (ruídos de cidade grande, gritos de pássaros, vozes de animais domésticos), o deslocamento (ruído de um automóvel que se aproxima ou distancia), uma

atmosfera de solenidade ou de inquietude (sino, sirene), podem ser signos dos fenômenos e circunstâncias mais diversos. (2003, p. 76).

Os sons e seus significados têm suas formas variadas e podem ser carregados de densidade emotiva.

*MANUEL*- Pois bem. (*Caindo num choro convulso.*)- Aquela criancinha, Eulália, é hoje a Doutora Luísa Praxedes, formada em ciências médicas e cirúrgicas pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. (*Mudando de tom.*) Vai buscar a escova. (Ato I, Cena I, p. 212).

Temos acima duas emoções representadas, mas com tons diferentes. A primeira, o som do choro convulso, designa o exagero do pai pela formatura da filha e confere ao texto um tom solene. Mas a entonação de voz de Praxedes altera-se quando o assunto é prosaico ou banal: mandar Eulália buscar uma escova.

*LUÍSA*- Ora! colega!... Leia os trabalhos de Stemberg, de Gibier e convença-se de que na clínica mais vale a sintomatologia do que teorias abstratas.

*DR. PEREIRA*- Abstratas, não; tenha paciência.

*LUÍSA*- Abstratas sim; porque não receberam a sanção das autoridades da nossa ciência.

*DR. PEREIRA*- Mas foram aplaudidas pela Sociedade Dosimétrica de Paris.

*LUÍSA*- Não foram tal.

*DR. PEREIRA*- Foram, sim, senhora.

*LUÍSA*- Não foram.

*DR. PEREIRA*- Foram. (Ato I, Cena V, pp. 228-229).

Aqui a sonoridade se constrói pela repetição de palavras, reveladora da tensão entre Luísa e o marido e do tom áspero que dirigiam um ao outro. O som tem, então, função importante para legitimar o debate acirrado e o desentendimento entre o casal.

Após receber uma grande homenagem do Grêmio Feminil Sacerdotisas de Euterpe, Luísa pede a Carlota para agradecer a homenagem, pois a advogada era possuidora de grande capacidade oratória:

*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? Aquela que neste momento tão indignamente represento...

*TODOS*- Não apoiado.

*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...

*TODOS* (*Menos Luísa e Maria.*)- Viva. (*Música.*). (Ato I, Cena XII, p. 239).

Carlota conserta a garganta para começar o discurso solene. No fim do ato, a música toma conta da cena para comemorar o triunfo de Luísa, dando à situação o tom festivo. É bem engenhada a utilização que o comediógrafo faz das possibilidades de exploração sonora, como se percebe também na cena seguinte:

*EULÁLIA*- Não, ora, mas é que esses banhos de corpo esfregado, zás, zás, que te zás, com uma esponja tiram muito a sustância duma pobre criatura. O que convém é um banho de sopapos.

*LUÍSA*- Mas que história é essa de banhos de sopapos?

*EULÁLIA*- Pois a patroa não sabe? Deita-se o pequenino dentro da bacia e a gente de longe, com a mão aberta, vai-lhe jogando água em cima. (*Imitando o barulho d'água.*) Xoque! Xoque! Xoque! Xoque! (Ato IV, Cena II, p. 319).

Eulália ensina a Luísa como deveria lavar Luisinho. Para isso, tenta reproduzir o som da bucha esfregando o corpo do bebê (“zás, zás, que te zás”). E depois procura imitar qual o barulho que o banho do menino deve produzir (“Xoque! xoque! xoque!”). A onomatopeia, além do efeito sonoro, confere à cena teor cômico outra vez, reforçado, aliás, pelo tom professoral da empregada a instruir a médica.

As **rubricas** (ou **didascálias**) são também de grande importância na arquitetura dramática, pois nelas estão inseridas informações do autor para uma potencial direção de cena. Tais “anotações” são de muita utilidade para os atores e diretores que “transformam” o texto em espetáculo.

Tal finalidade está bem evidente no modo como o autor orienta a conduta de Luísa ao examinar um paciente:

*LUÍSA*- Respire. (*Gregório toma respiração*) – Respire mais forte. (*Gregório respira mais forte*) Mais forte ainda. (*Gregório fica de boca aberta tomando uma longa respiração. Luísa passou a auscultá-lo pela frente colocando a cabeça no peito*).

*GREGÓRIO*- Que banha cheirosa tem *sinhá dona* na cabeça!

*LUÍSA*- (*Levantando-se*) – Deite-se ali naquele sofá. (*Gregório deita-se de lado*) Não, de barriga pra o ar. (*Gregório deita-se de barriga para cima*) Desabotoe-se.

*GREGÓRIO* (*Espantado*) – Desabotoar-me?

*LUÍSA*- Sim, desabotoe o colete! (*Gregório desabotoa o colete*) Encolha as pernas. (*Gregório encolhe as pernas. Luísa apalpa-lhe o fígado*)

*GREGÓRIO* (*Saltando do sofá*) – Ah! Ah! Ah!... Não faça isso, *sinhá dona*, que eu sinto *coscas como quê...*

*LUÍSA*- Deite-se, desse modo não posso examiná-lo. (*Gregório deita-se de pernas encolhidas. A Luísa apalpa-lhe o fígado*) Dói aqui?

*GREGÓRIO*- Ah! Ah! Ah! Que *coscas*! (Ato II, Cena VIII, pp. 258-259).

Toda marcação aqui estabelecida oferece perfeita visualização do que o autor pensou para a composição da cena, comicamente arquitetada. Outras informações das rubricas podem ser bastante funcionais como na representação da cena que segue:

*GREGÓRIO (Entrando com ar meio apalermado)*- Não é aqui que mora uma doutora que tem anunciado nos jornais?

*LUÍSA*- Sim, senhor!

*GREGÓRIO*- Ainda que mal *pregunte*, é Vossa Senhoria?

*LUÍSA*- Uma sua criada.

*GREGÓRIO*- *Uê, gentes!* Tinham-me dito lá na roça que era uma *muié véia* e feia. Ora esta! (*Pausa*) Trata mesmo de moléstias de homens?

*LUÍSA*- Por que não?

*GREGÓRIO*- *Descurpe*, mas eu pensava... (Ato II, Cena VIII, pp. 256-257).

A ingenuidade de Gregório e sua fala contendo erros típicos do caipira nos dão acesso à condição social da personagem. Diz Bogatyrev: “A manifestação linguística de um ator em cena carrega em geral uma série de signos. O discurso de uma personagem, por exemplo, que fala contendo erros, designa não somente um estrangeiro, mas muitas vezes também uma figura cômica” (2003, p. 19). No caso de Gregório, a caricatura do caipira está bem estabelecida. O seu espanto (‘aparlarmado’, ‘pausa’) está bem indicado na rubrica; tudo por causa de se deparar com uma mulher médica: fato estranho, ainda mais para um homem da roça.

As atitudes direcionadas nos paratextos também orientam reações no relacionamento entre personagens, como a de Luísa ao ver Carlota no espelho:

*EULÁLIA*- A senhora Bacharela tenha a bondade de assentar-se. Vou chamar meu amo. (*sai. Carlota que deve vir elegantemente vestida mira-se no espelho, endireita a rosa que traz no peito do casaco. Luísa entra, fica á porta a observá-la, por algum tempo. Carlota, vendo-a pelo espelho, volta-se para falar-lhe*) (Ato III, Cena VIII, p. 302).

O fato de a advogada se apresentar vestida com elegância causa desconfiança em Luísa, que observa os cuidados que a bacharela toma com sua aparência. Este é, aliás, um dos motivos de Luísa se esconder para escutar a conversa entre Pereira e Carlota. Na referida cena, França Júnior dirige minuciosamente a representação por meio da rubrica.

Em outra passagem, Luísa, percebendo que os motivos de Carlota podem ser mais que profissionais, cumprimenta a advogada com ironia e desconfiança. A didascália indica como a médica deve proceder na representação:

*LUÍSA (Secamente.)*- Bom-dia, minha senhora!

*CARLOTA*- Recebi ontem uma intimação do meu amigo Doutor Pereira.

*LUÍSA*- O seu amigo já vem.

*CARLOTA*- Creio que se trata de negócio pertencente à minha profissão.

*LUÍSA*- Ou outro qualquer, a senhora deve sabê-lo melhor do que eu! (Ato III, Cena IX, p. 303).

Podemos perceber a fartura nas anotações do autor, propondo a direção do espetáculo com riqueza de detalhes. Isso ocorrerá em muitos momentos da peça. Fica evidente, então, a concepção teatral de França Júnior e sua preocupação em pensar a cena como efetiva representação, comportamento que lhe define a consciência dramática no ato da criação.

### Considerações finais

Por meio da breve análise apresentada, é possível afirmar que França Júnior tinha um amplo domínio sobre os recursos de teatralidade. Tais elementos, aliados à utilização do cômico, explicam o êxito do teatro desse autor, legítimo herdeiro da tradição cômica popular estabelecida entre nós pelo talento de Martins Pena.

Uma leitura atenta do texto de França Júnior permite observar como seu processo de criação é rico em elementos de teatralidade, ou seja, o comediógrafo tinha em mente a representação. Isso pode ser confirmado pelas fartas anotações do dramaturgo distribuídas nas didascálias, verdadeiras direções de cena do espetáculo.

O trabalho de carpintaria dramática é, portanto, evidente em *As Doutoradas* e confirma toda a lucidez de França Júnior na criação de seu texto, pensado exatamente com o fim a que se deve prestar o teatro: a representação.

### Referências

- BOGATYREV, Petr. Os Signos do Teatro. In: GUINSBURG, J., COELHO NETO, J. Teixeira e CARDOSO, Reni Chaves (Org.). **Semiologia do Teatro**. 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates; 138).
- FARIA, João Roberto. **O Teatro na Estante**: Estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. 1 ed.. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- FRANÇA JÚNIOR. *As Doutoradas*. In: **Antologia da Comédia de Costumes** (Dramaturgos do Brasil). Preparada por Flávio Aguiar. 1 ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- KOWZAN, Tadeusz. Os Signos do Teatro – Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo. In: GUINSBURG, J., COELHO NETO, J. Teixeira e CARDOSO, Reni Chaves (Org.). **Semiologia do Teatro**. 2 ed..São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates; 138).
- MAGALDI, Sábado. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6 ed.. São Paulo: Global, 2004.
- PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro: (1570-1908)**. 1 ed.. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos; 84).

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do Teatro**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e C,