

Laços e Desenlaces na Literatura

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)



Atena
Editora
Ano 2019

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)

Laços e Desenlaces na Literatura

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Natália Sandrini
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.^a Dr.^a Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
L144	Laços e desenlaces na literatura [recurso eletrônico] / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-496-2 DOI 10.22533/at.ed.962192407 1. Literatura – Estudo e ensino. 2. Teoria literária. I. Sousa, Ivan Vale de. CDD 801.95
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Qual seria a necessidade de ensinar literatura na atualidade? Por onde começar o processo de reflexão literária na escola? De que forma? Por que propor uma educação literária urgente?

As respostas para estas questões que abrem a apresentação desta coletânea podem ser encontradas nos vinte e sete capítulos que dão forma à obra, visto que todas as reflexões partem de diferentes concepções, embora tenham um único propósito: orientar o processo de formação dos leitores nas diversas trajetórias da narração. Assim, serão apresentados os sentidos que cada um dos trabalhos traz para o processo de formação dos leitores.

No primeiro capítulo são relatados os resultados da implementação de uma sequência didática realizada com estudantes do sexto ano do ensino fundamental. No segundo capítulo o autor problematiza as questões de ensino e aprendizagem de literatura na contemporaneidade, seu espaço na sala de aula e propõe a realização de uma oficina de leitura literária com a finalidade de contribuir na ampliação dos perfis de leitores. No terceiro capítulo a literatura e a cultura são utilizadas nas aulas de língua estrangeira como sendo uma das muitas possibilidades de ensino.

No quarto capítulo são problematizadas as questões do gênero fantástico na arquitetura. No quinto capítulo, além de relatar e inspira outros docentes dos anos finais do ensino fundamental quanto ao uso do livro-jogo em sala de aula. No sexto capítulo discute-se a ideia de nação e identidade em uma abordagem comparativa.

No sétimo capítulo há a problematização do quanto há de retórico e estético na inclusão das evidências históricas no código linguístico narrativo e isso permite problematizar a estabilidade do conhecimento histórico. No oitavo capítulo parte-se de uma análise das representações do sertão na obra poética *Inspiração Nordestina*, de Patativa do Assaré. No nono capítulo há o apontamento das relações entre cinema, psicanálise e literatura na análise de *Blade Runner e Inteligência Artificial* enlaçadas em Philip K. Dick e Brian Aldiss Freud com *A interpretação dos sonhos* e Lacan com seus estudos acerca do desejo.

No décimo capítulo analisam-se, comparativamente, aspectos da obra *Cidades Mortas*, de Monteiro Lobato e do romance *Malhadinha*, do escritor piauiense José Expedito Rêgo, sobretudo quanto ao ponto de intersecção temática. No décimo primeiro capítulo é feita uma análise sincrônica da ciberpoesia do web-poeta português Antero de Alda e o estilo Barroco, considerado como a primeira manifestação literária, genuinamente, brasileira. No décimo segundo capítulo analisam-se os poemas de José Craveirinha, poeta Moçambicano a partir da teoria da narrativa de viagens por Buesco, 2005, em que trata como a problemática da viagem tem sido fundamentalmente discutida nos estudos literários, apresentando como a imagem poética constrói-se pelo viés da linguagem.

No décimo terceiro capítulo aponta-se como memória individual e coletiva

exerce influência para construir uma identidade cultural e, por último, uma identidade nacional. No décimo quarto capítulo problematiza-se e compara-se a composição dos elementos do gênero fantástico nas obras *Aura*, de Carlos Fuentes e *A outra volta do parafuso*, de Henry James, levando-se em conta a utilização de aspectos atribuídos tradicionalmente ao imaginário feminino na tessitura dos contos. No décimo quinto capítulo discute-se as condições da representação feminina a partir do gênero carta.

No décimo sexto capítulo demonstra-se o erotismo nas principais personagens femininas da obra *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. No décimo sétimo capítulo expõe-se uma investigação do *Teatro da Crueldade*, de Antonin Artaud em diálogo com o pensamento nietzschiano acerca do *Trágico* que, por sua vez, reafirma-se com e na presença do deus Dioniso. No décimo oitavo capítulo recuperam-se alguns momentos da história do naturalismo no teatro português, entre 1870 e 1910 trazendo para discussão autores, peças, críticos e teóricos coevos.

No décimo nono capítulo analisa-se como o autor Abdias Neves constrói a cenografia e se posiciona mediante suas produções discursivas literárias na obra *Um manicaca*, 1985. Além disso, nos estudos da Análise do Discurso Literário, o posicionamento do autor é marcado por uma tomada de posição e uma ancoragem em um espaço conflitualístico. No vigésimo capítulo são expostos detalhes dos elementos poéticos que foram o fio condutor do experimento cênico evidenciando uma interação direta com o espaço e as reminiscências que surgem quando o movimento do texto no corpo instaura conexões com memórias coletivas e individuais. No vigésimo primeiro capítulo realiza-se uma abordagem da relação Literatura e Vida Social em *Selva Trágica*, 1959, constituindo-se um testemunho de época, a História dos ervateiros do Mato Grosso e da fronteira Oeste do Brasil, propondo uma interpretação ficcional da possível História dos trabalhadores da Companhia Matte Larangeira.

No vigésimo segundo capítulo aborda-se um pouco da vida de Stanislaw Ignacy Witkiewicz - o Witkacy (1885-1939) e também da sua “teoria da Forma Pura”. No vigésimo terceiro capítulo investigam-se as relações estabelecidas e os sentidos engendrados entre o conto *Entre santos*, 1896, de Machado e o *Diálogo dos mortos*, de Luciano. No vigésimo quarto capítulo analisa-se um dos contos mais emblemáticos de Lawrence, *O Oficial Prussiano*, no que diz respeito à homoafetividade reprimida de dois personagens da trama, *Herr Hauptmann*, um oficial e um jovem soldado sob seu comando, Schöner, que só conseguem exprimir seus desejos por meio da violência física e psicológica.

No vigésimo quinto capítulo investigam-se as diferenças existentes entre o enredo do romance *Um estudo em vermelho*, de Arthur Conan Doyle e da adaptação da obra para o primeiro episódio da série de TV Sherlock (BBC), intitulado “Um estudo em rosa”. No vigésimo sexto capítulo relata-se e analisa-se uma experiência poético-sociológica desenvolvida na disciplina Sociologia para o Ensino Médio na Educação de Jovens e Adultos, em duas escolas públicas da cidade de Sertãozinho,

São Paulo. E, por fim, no vigésimo sétimo capítulo abordam-se as formas de resistência da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis em uma de suas obras poéticas.

Com a leitura de todos os vinte sete capítulos apresentados e organizados nesta coletânea algumas respostas serão produzidas às questões que deram as boas-vindas aos leitores desta coleção, pois somente assim é que será possível compreender os laces e desenlaces da leitura literária na formação de leitores.

Ivan Vale de Sousa

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
FORMAÇÃO DO ALUNO-LEITOR: UMA PROPOSTA VIÁVEL	
Camila Augusta Valcanover	
Elisa Maria Dalla-Bona	
DOI 10.22533/at.ed.9621924071	
CAPÍTULO 2	13
ENSINAR E APRENDER LITERATURA HOJE	
Ivan Vale de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.9621924072	
CAPÍTULO 3	24
LITERATURA E CULTURA NAS CLASSES DE ESPANHOL COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA	
Melina Xavier de Sá Morais	
DOI 10.22533/at.ed.9621924073	
CAPÍTULO 4	34
A (DES)CLASSIFICAÇÃO DO GÊNERO FANTÁSTICO NA ARQUITETURA	
Aline Stefania Zim	
DOI 10.22533/at.ed.9621924074	
CAPÍTULO 5	43
A APLICAÇÃO DO “LIVRO-JOGO” EM AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA DO ENSINO FUNDAMENTAL II	
Pedro Panhoca da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.9621924075	
CAPÍTULO 6	51
A IDEIA DE NAÇÃO E IDENTIDADE AMERÍNDIA EM <i>MAÍRA E O RASTRO DO JAGUAR</i>	
Cíntia Paula Andrade de Carvalho	
DOI 10.22533/at.ed.9621924076	
CAPÍTULO 7	59
A RETÓRICA DA EVIDÊNCIA	
Henrique Carvalho Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.9621924077	
CAPÍTULO 8	66
AS REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO EM <i>INSPIRAÇÃO NORDESTINA</i> DE PATATIVA DO ASSARÉ	
Ernane de Jesus Pacheco Araujo	
Silvana Maria Pantoja dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.9621924078	
CAPÍTULO 9	77
<i>BLADE RUNNER</i> E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL: INTELIGÊNCIA LIBIDINAL E A LITERATURA DE FICÇÃO	
Roseli Gimenes	
DOI 10.22533/at.ed.9621924079	

CAPÍTULO 10	89
DECADÊNCIA: UM PONTO DE INTERSECÇÃO ENTRE <i>CIDADES MORTAS</i> DE MONTEIRO LOBATO E <i>MALHADINHA</i> DE JOSÉ EXPEDITO RÉGO	
Elimar Barbosa de Barros	
José Wanderson Lima Torres	
DOI 10.22533/at.ed.96219240710	
CAPÍTULO 11	103
ECOS DO BARROCO NA CIBERPOESIA CONTEMPORÂNEA DE ANTERO DE ALDA	
Bruna Messias de Oliveira	
Hevellyn Cristine Rodrigues Ganzaroli	
Leonardo José Rodrigues	
Nádia Vieira Simão	
Pâmela Natiele Pereira Bispo	
Viviane Ellen Araújo Pereira	
Débora Cristina Santos e Silva	
DOI 10.22533/at.ed.96219240711	
CAPÍTULO 12	111
ENTRE POESIA, VIAGEM E ESPAÇOS: REFLEXÕES SOBRE A POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA	
Vanessa Pincerato Fernandes	
Marinei Almeida	
DOI 10.22533/at.ed.96219240712	
CAPÍTULO 13	123
MEMÓRIA, IDENTIDADE E NACIONALISMO ÉTNICO E CÍVICO EM NARRATIVE OF THE LIFE OF FREDERICK DOUGLASS, AN AMERICAN SLAVE, WRITTEN BY HIMSELF	
Nilson Macêdo Mendes Junior	
DOI 10.22533/at.ed.96219240713	
CAPÍTULO 14	134
FASCÍNIO E TERROR: AS FIGURAS FEMININAS EM <i>AURA</i> DE CARLOS FUENTES E <i>A OUTRA VOLTA DO PARAFUSO</i> DE HENRY JAMES	
Danielli de Cassia Morelli Pedrosa	
Ana Lúcia Trevisan	
DOI 10.22533/at.ed.96219240714	
CAPÍTULO 15	145
RECEPÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA CONDIÇÃO FEMININA EM: <i>RESPOSTA A SÓROR FILOTEA DE LA CRUZ</i>	
Margareth Torres de Alencar Costa	
DOI 10.22533/at.ed.96219240715	
CAPÍTULO 16	151
O EROTISMO NAS PERSONAGENS FEMININAS EM <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> , DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	
Margareth Torres de Alencar Costa	
Thiago de Sousa Amorim	
DOI 10.22533/at.ed.96219240716	

CAPÍTULO 17	160
A POTÊNCIA TRÁGICA-DIONISÍACA NO TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD	
Rodrigo Peixoto Barbara	
DOI 10.22533/at.ed.96219240717	
CAPÍTULO 18	171
O TEATRO NATURALISTA EM PORTUGAL (1870-1910)	
Claudia Barbieri Masseran	
DOI 10.22533/at.ed.96219240718	
CAPÍTULO 19	181
A CENOGRAFIA E O POSICIONAMENTO DO AUTOR NO DISCURSO LITERÁRIO DE <i>UM MANICACA</i>	
Érica Patricia Barros de Assunção	
João Benvindo de Moura	
DOI 10.22533/at.ed.96219240719	
CAPÍTULO 20	192
CONVERSAS DE UM POETA COLECIONADOR: A TRANSPOSIÇÃO DA LITERATURA BENJAMINIANA EM DRAMATURGIA PARA O MONÓLOGO “HAVERES DA INFÂNCIA; UM POETA COLECIONADOR”	
Erika Camila Pereira dos Santos	
Cláudio Guilarduci	
DOI 10.22533/at.ed.96219240720	
CAPÍTULO 21	203
OS ERVAIS DE SELVA TRÁGICA: UMA VIA DE MÃO ÚNICA – DEGRADAÇÃO E MORTE	
Jesuino Arvelino Pinto	
DOI 10.22533/at.ed.96219240721	
CAPÍTULO 22	213
STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ – A FORMA PURA E O ÊXTASE MÍSTICO PELA ARTE	
Andrea Carla de Miranda Pita	
DOI 10.22533/at.ed.96219240722	
CAPÍTULO 23	221
UM DIÁLOGO DOS MORTOS À BRASILEIRA	
Iasmim Santos Ferreira	
DOI 10.22533/at.ed.96219240723	
CAPÍTULO 24	232
A VIOLÊNCIA E A HOMOAFETIVIDADE REPRIMIDA NO CONTO <i>O OFICIAL PRUSSIANO</i> , DE D. H. LAWRENCE	
Iêda Carvalhêdo Barbosa	
DOI 10.22533/at.ed.96219240724	
CAPÍTULO 25	241
<i>UM ESTUDO EM VERMELHO</i> VERSUS “UM ESTUDO EM ROSA”: ARTHUR CONAN DOYLE E UMA ADAPTAÇÃO TELEVISIVA	
Maria Luand Bezerra Campelo	
Vanessa de Carvalho Santos	
Wander Nunes Frota	
DOI 10.22533/at.ed.96219240725	

CAPÍTULO 26	251
“O IMPORTANTE PARA O TRABALHADOR É SABER DO SEU VALOR”: ESCRITAS DE SI COMO INSTRUMENTOS DE RESSIGNIFICAÇÃO DA SUBJETIVIDADE DE ESTUDANTES- TRABALHADORES	
Patricia Horta Livia Bocalon Pires de Moraes	
DOI 10.22533/at.ed.96219240726	
CAPÍTULO 27	263
“CANTA, POETA, A LIBERDADE, - CANTA”: A VOZ POÉTICA AFRO-BRASILEIRA DE MARIA FIRMINA DOS REIS	
Juliana Carvalho de Araujo de Barros	
DOI 10.22533/at.ed.96219240727	
SOBRE O ORGANIZADOR	270
ÍNDICE REMISSIVO	271

O TEATRO NATURALISTA EM PORTUGAL (1870-1910)

Claudia Barbieri Masseran

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS), Departamento de Letras e Comunicação (DLC)
Seropédica – Rio de Janeiro

RESUMO: Este texto tem por objetivo recuperar alguns momentos da história do naturalismo no teatro português, entre 1870 e 1910, trazendo para discussão autores, peças, críticos e teóricos coevos. Dentre os últimos destacamos o romancista, contista, jornalista e crítico literário Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) e seu artigo “Naturalismo no teatro”, de 1884. A partir da década de 1870, dramaturgos, atores e empresários discutiram a viabilidade e a estética do teatro naturalista, realçando a importância da *mise-en-scène* para a sua efetiva constituição. Data deste período histórico o surgimento e a consolidação da figura do ensaiador e a mudança de concepção do fazer teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Naturalismo; Teatro português; *Mise-en-scène*; ensaiador.

THE NATURALIST THEATER IN PORTUGAL (1870-1910)

ABSTRACT: This text aims to recover some

moments of the history of naturalism in the Portuguese theater, between 1870 and 1910, bringing to discussion authors, plays, critics and coeval theorists. Among the latter, we highlight the novelist, short story writer and literary critic Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) and his article “Naturalism in the theater”, written in 1884. From the 1870s, playwrights, actors and entrepreneurs discussed the viability and aesthetics of the naturalist theater, emphasizing the importance of *mise-en-scène* for its effective constitution. Date of this historical period the emergence and consolidation of the figure of the rehearser and the change of conception of theatrical making.

KEYWORDS: Naturalism; Portuguese theater; *Mise-en-scène*; rehearser.

1 | O TEATRO NATURALISTA FRANCÊS

Dentre os sete textos reunidos no volume *O Romance experimental* (1880) do escritor francês Émile Zola (1840-1902), figura o importante artigo “O naturalismo no teatro”. Assolado pelas críticas feitas à adaptação para o palco do romance *Thérèse Raquin*, Zola, em uma escrita que não perde o tom defensivo, busca recuperar os princípios que regem a estética naturalista e a sua aplicação dramática. Para o criador da saga dos Rougon-

Macquart, o naturalismo, que já havia tomado completamente o romance, estava ainda dando os seus primeiros passos no campo da dramaturgia. Contudo, julgava que sua conquista seria completa:

Enfim, [o naturalismo] toma hoje posse do palco, começa a transformar o teatro, que é fatalmente a última fortaleza da convenção. Quando houver triunfado, sua evolução será completa, a fórmula clássica se achará definitivamente e solidamente substituída pela fórmula naturalista, que deve ser a fórmula do novo estado social. (ZOLA, 1982, p. 96)

No início do teatro naturalista em França, as peças levadas à cena eram comumente adaptações dos romances. *L'Assomoir* (1877), adaptada por William Busnach (1832-1907) e Octave Gastineau (1824-1878), estreou no teatro Ambigu em janeiro de 1879, permanecendo no repertório por mais de um ano, contando com mais de uma centena de representações. Entretanto, nem todas as tentativas obtiveram sucesso e muitas fizeram carreira breve nos palcos parisienses, o que não impediu que outras adaptações fossem realizadas como *Naná* (1881), *O Nababo* (1880) e *A Arlesiana* (1885) de Alphonse Daudet, *Renée Mauperin* (1886), *Irmã Filomena* (1887) e *A jovem Elisa* (1890) dos irmãos Goncourt, entre outras.

Ao transporem para a cena alguns fragmentos da vida real, sem mascaramentos ou falsidades, estes autores foram acusados, vezes sem conta, de serem vis, amorais, deturpadores dos bons costumes, desprovidos de senso estético, desmerecedores dos valores da arte. Para alguns, os naturalistas eram pessimistas, elencando como temas os fatos mais sórdidos, exaltando as qualidades mais repugnantes, valorando tudo o que fosse abjeto e depravado. Este homem, entregue aos seus instintos animais, corrompido pelo meio, de caráter maleável, nefasto, não existia, ou pelo menos a sociedade não podia aceitar que ele de fato existisse, que podia sentar nos seus salões, frequentar os mesmos círculos, estar mesmo logo ali, talvez refletido no espelho.

O naturalismo não podia ser fruto da observação da sociedade, afinal, a sociedade burguesa não era assim, não podia ser. Achincalhados pela crítica, perseguidos e ultrajados pelo público em algumas apresentações, os autores dramáticos encontraram inúmeras reservas pelo caminho. Contudo, a semente estava fertilmente plantada, como afirma Antoine:

Mas se eles não conseguiram realizar o teatro desejado, o teatro que eles imaginavam, decorrente fatalmente do romance, eles conseguiram, no entanto, preparar e assegurar a sua eclosão, deslocando as necessidades intelectuais do público que, depois das leituras poderosas que eles lhe tinham ensinado a apreciar, acabaria por sentir, no teatro, um mal estar de que não conseguia ainda detectar as causas. Os jovens, por seu lado, totalmente impregnados da visão avassaladora, intensa e humana dos livros daqueles autores, não conseguiam já criar sem adotar o método de observação, de análise e de verdade. (ANTOINE apud VASQUES, 2010, p. 100)

“Ou o teatro será naturalista ou não existirá” afirmaria Zola (1982, p. 127). Havia, contudo, algumas dificuldades a serem superadas no trato do naturalismo

no teatro, reconhecidas pelo próprio autor de *Naná*. A começar pela dimensão e desenvolvimento de um tema, que no romance podia ser largamente explorado, afinal o romancista tinha “o tempo e o espaço diante dele” e no teatro tudo precisava ser conciso, pois tudo estava “encerrado num quadro rígido” (1982, p. 124). Um romancista podia fazer longas elucubrações sobre as suas personagens, o narrador podia dissecá-las, desmascarar as suas reais intenções, contradizer as suas ações, explicar o seu caráter, expor os seus pensamentos. No teatro, o espectador tomava conhecimento das personagens por meio dos seus comportamentos, das suas falas, dos seus gestos. O meio por onde circulavam não podia ser descrito minuciosamente, precisava ser visto, dependia da cenografia e dos objetos de cena, isto quando se tratava de uma encenação, pois o texto dramático era ainda mais sucinto e esquemático neste aspecto.

Então, como devia ser o teatro naturalista? Em uma passagem sobejamente conhecida do ensaio, Zola nos esclarece sobre as suas intenções ao arrolar tudo o que julgava essencial para a completa inserção do naturalismo na cena:

Espero que se coloquem de pé no teatro homens de carne e osso, tomados da realidade e analisados cientificamente, sem nenhuma mentira. Espero que nos libertem das personagens fictícias, destes símbolos convencionais da virtude e do vício que não têm nenhum valor determinem as personagens e que as personagens ajam segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento. Espero que não haja mais escamoteação de nenhuma espécie, toques de varinha mágica, mudando de um minuto a outro as coisas e os seres. Espero que não nos contem mais histórias inaceitáveis, que não prejudiquem mais observações justas com incidentes romanescos, cujo efeito é destruir mesmo as boas partes de uma peça. Espero que abandonem as receitas conhecidas, as fórmulas cansadas de servir, as lágrimas, os risos fáceis. Espero que uma obra dramática, desembaraçada das declamações, liberta das palavras enfáticas e dos grandes sentimentos, tenha a alta moralidade do real, e seja a lição terrível de uma investigação sincera. Espero, enfim, que a evolução feita no romance termine no teatro, que se retorne à própria origem da ciência e da arte modernas, ao estudo da natureza, à anatomia do homem, à pintura da vida, num relatório exato, tanto mais original e vigoroso que ninguém ousou arriscá-lo no palco. Eis o que espero. (ZOLA, 1982, p. 122)

As exigências de Zola foram gradativamente sendo impostas nos palcos. Os cenários e os figurinos foram os primeiros aspectos mudados, seguidos da encenação, dos modos de agir e de falar das personagens, que respeitava os extratos sociais individuais, as composições dos caracteres e, por último, o tratamento dado aos temas, ou em outras palavras, o como, o processo, pelo qual cada assunto era abordado e apresentado ao público.

Todavia, a crítica coeva afirmava reiteradamente que o naturalismo era impossível no palco. Zola também se manifestou a este respeito:

Que querem os senhores que façamos do teatro, nós outros, operários da verdade, anatomistas, analistas, pesquisadores da vida, compiladores de documentos humanos, se nos provam que não podemos aí aplicar nosso método nem nosso instrumento? Realmente! O teatro só vive de convenções; deve mentir e se recusa à nossa literatura experimental! Pois bem! O século deixará de lado o teatro, abandonando-o nas mãos dos divertidores públicos, enquanto executará

alhures sua grande e soberba tarefa. São os senhores mesmos que pronunciam o veredito, e que matam o teatro. (ZOLA, 1982, p. 126)

A soberba tarefa a que se refere é fazer do teatro “o estudo e a pintura da vida”, lembrando que “não se deve esquecer o maravilhoso poder do teatro, seu efeito imediato sobre os espectadores” e finaliza dizendo que “não existe melhor instrumento de propaganda” (1982, p. 130).

2 | O TEATRO NATURALISTA EM PORTUGAL

O primeiro teórico do naturalismo em terras portuguesas seria o romancista, contista, jornalista e crítico literário Júlio Lourenço Pinto (1842-1907). No volume *Estética Naturalista*, de 1884, é publicada uma série de cinco artigos escritos para a *Revista de Estudos Livres* em 1882: “Do método a seguir na aplicação do realismo à arte”, “Teorias da arte”, “Poesia filosófica e científica”, “Naturalismo no teatro” e “A tese no romance” compõem o volume, bastante arguido pela crítica da época.

Seguindo a esteira do texto de Zola, Júlio Lourenço Pinto também considera que o naturalismo era mais facilmente trabalhado no romance ou na poesia do que no teatro. Entretanto, as dificuldades precisavam ser sanadas, uma vez que “o teatro é mais impressionador com a representação material das imagens que evoca, do que o romance que só pelo esforço da imaginação dá vida e relevo à realidade evocada” (PINTO, 1996, p. 146). Este caráter impactante e intenso aos sentidos era o grande diferencial a ser explorado pelos autores dramáticos sem, contudo, caírem nos exageros desmedidos pelo romantismo, onde os desdobramentos da ação objetivavam produzir nos espectadores o máximo de comoção possível. Todavia, para Lourenço Pinto, esta emoção era provinda de elementos falsos, de personagens inverossímeis, de fatos mascarados e manipulados para gerar o embuste.

O público, costumado a ver falso, se obstina em rechaçar o verdadeiro. O movimento naturalista refunde e renova completamente a educação intelectual; mas esta renovação não pode começar pelas gerações já avançadas na sua virilidade pouco maleável. Nas gerações porvindouras frutificará a ideia que germina no terreno que ora se arroteia. A evolução naturalista é por igual necessária no teatro como no romance, e, abrangendo na sua largueza todas as manifestações da arte, banirá da cena o artifício romântico [...]. (PINTO, 1996, p. 146)

Após traçar a evolução da arte dramática, da tragédia clássica ao drama romântico onde “a nudez da verdade encobre-se com outros europeus e a retórica adorna-se com outras lantejoulas”, Júlio Lourenço Pinto afirma que “é na vida contemporânea, na realidade ambiente que atua sobre nós, que se assimilam e transubstanciam, que se oferece um fundo inexaurível de vitalidade e renovação artística” (PINTO, 1996, p. 149). Para o autor, o naturalismo é mais do que um diálogo com a sua época, é um método, uma concepção artística, um comprometimento com a verdade, seja ela qual for. E como verdade ele pode manifestar-se não apenas

nas peças com temática atual, mas também nos dramas históricos, isto porque se deveria ter o cuidado de reproduzir cenograficamente a época da ação, de usar a linguagem correspondente, o vestuário adequado e a história deveria ser tratada cientificamente, sem envolvê-la em enaltecimentos inúteis.

Tal qual Zola, Lourenço Pinto reconhecia as dificuldades existentes e observava os avanços da cena naturalista com otimismo:

O teatro ainda resiste à moderna evolução artístico-literária; as transformações por que tem passado a cena nos últimos anos estão longe de exprimir o pleno triunfo com que a nova fórmula conquistou os domínios do romance: mas, bem observado o recente movimento reformador que se opera na cena, não se pode desconhecer que a influência irresistível da moderna renovação artística vai dominando essa resistência e preparando os espíritos para a compreensão do ideal moderno no teatro, que, nesta luta da tradição e das convenções com o espírito novo, combate como heróis da antiguidade, quando entrava com eles a preocupação de que a fatalidade os condenava a sucumbir.

Esta influência avassaladora da evolução naturalista sente-se e palpa-se de múltiplas formas, na frequência com que se transplanta para a cena o último romance em voga, nestes quadros de costumes contemporâneos que se desdobram à luz da ribalta, lógica e singelamente ligados entre si sem os fios de uma intriga complicada, nesta verdade cada vez mais exata das decorações, da mobília, dos trajes e da declamação, neste desdém, em suma, com que se relega tanta quinquilharia de velho teatro. Evidentemente esses sintomas são prenúncio seguro de que a evolução, que já impera indisputavelmente no romance, vai acentuando a sua marcha triunfante no teatro. (PINTO, 1996, p. 150)

Lourenço Pinto afirma, na sequência do seu ensaio, que para o sucesso completo do naturalismo no teatro era preciso que a produção não se restringisse unicamente às adaptações dos romances, era urgente que os autores dramáticos produzissem obras originais. O entendimento do processo dramático deveria ser repensado pelos novos autores, pois no cerne da questão, estava a necessidade de fazer a verdade se sobressair, independentemente do assunto a ser tratado. Para Lourenço Pinto, na atual sociedade, o drama não seria o melhor meio para esta transformação, mas a comédia, pois o riso suscitado pela crítica, pela ironia, pelo choque de realidade era mais poderoso do que a comoção sentida:

Só resta saber se não será antes pela comédia do que pelo drama que o teatro atingirá a sua plena transformação. Se o teatro, pela sua natureza especial, tem de ficar irremediavelmente mais ou menos eivado de ficção, forçoso será reconhecer que é mais no drama do que na comédia que se arreiga esse vício de origem.

O drama romântico baniu a tragédia, e quiçá a comédia moderna banirá o drama. [...] Para fazer vingar no teatro a nova fórmula será mister renunciar porventura a um gênero que tanto se identificou com os desmandos do romantismo, e recorrer a outra fórmula de sua natureza menos convencional e isenta do vício original. (PINTO, 1996, p. 163)

De fato, a comédia foi o gênero predominante nas últimas décadas do século XIX. O repertório teatral era basicamente composto de traduções de comédias francesas e era também neste gênero que os autores dramáticos portugueses

arriscavam a produção dos seus originais. Todos, sem exceção, escreveram comédias: Gervásio Lobato, Marcelino Mesquita, Henrique Lopes de Mendonça, D. João da Câmara, Cipriano Jardim, Abel Botelho, Eduardo Schwalbach, Carlos de Moura Cabral, Fernando Caldeira, e muitos outros nomes que poderiam ser aqui elencados. A capacidade da comédia em satirizar os costumes, em espelhar os ridículos, a tornava atraente para esta geração que buscava mudar os valores sociais coevos.

O poder do riso foi exaltado por Eça de Queiroz em alguns de seus escritos: “O riso é a mais antiga e ainda a mais terrível forma de crítica. Passe-se sete vezes uma gargalhada em volta duma instituição, e a instituição alui-se; é a Bíblia que no-lo ensina sob a alegoria, geralmente estimada, das trombetas de Josué, em torno de Jericó” (QUEIROZ, 1979, p. 1383) e mais adiante “O riso é a mais útil forma da crítica, porque é a mais acessível à multidão. O riso dirige-se não ao letrado e ao filósofo, mas à massa, ao imenso público anônimo” (IDEM, p. 1389).

Gervásio Lobato, um dos mais importantes dramaturgos portugueses das últimas décadas do século XIX, em uma Crônica Ocidental d’*O Ocidente*, de 1º de maio de 1881, escreveria sobre a possível comédia naturalista:

O processo teatral é muito diferente do processo literário, que o digam Flaubert com o seu *Candidato* e os Goncourts com a sua *Henriette Marechal*, e Zola com a sua *Teresa Raquin*. Na comédia esses dois processos podem conciliar-se: pode-se ser moderno e ter grandes sucessos teatrais, sem mentir à sua índole literária, nem às fórmulas da nova escola. No drama têm sido até agora irreconciliáveis, e o *Assomoir* e a *Nana*, para não acompanharem pelo buraco do ponto a *Raquin*, os *Herdeiros Rebourdin* e o *Bouton de Rose*, tiveram que passar pelas mãos de Busnach, um *faiseur* que lhe pôs o *clou* que as levou até a centésima representação.

O drama moderno está ainda por fazer. É possível? Deve-o ser, mas até hoje, a evolução do drama tem sido muito mais lenta que a da comédia, e enquanto esta satisfaz plenamente as nossas aspirações, as nossas tendências, o nosso gosto, aquele está ainda envolto no convencionalismo antigo, um pouco modificado segundo os ideais modernos, mas ainda muito longe deles. (LOBATO, 1881, p. 98)

Apesar de ter escrito um ou outro drama, Gervásio se dedicou inteiramente ao gênero cômico, sobressaindo-se como o comediógrafo português de maior sucesso.

Para Júlio Lourenço Pinto, a primeira tentativa (embora a considere falhada) de se fazer teatro naturalista em Portugal deveu-se a Teixeira de Queiroz, justamente com uma comédia intitulada *O Grande Homem*, levada à cena no Teatro D. Maria II em 1881. O texto dramático integrava, curiosamente, a série “Comédia Burguesa” e foi publicado após o primeiro título *Os Noivos* (1879). Muitos outros títulos lhe seguiram, como *O Salústio Nogueira* (1883), *D. Agostinho* (1894), *A morte de D. Agostinho* (1895), *O famoso Galvão* (1898), *A caridade em Lisboa* (1901), *Cartas de Amor* (1906) e *A grande quimera* (1919).

Teixeira Bastos, em artigo para a *Revista Estudos Livres* intitulado *O teatro*

moderno em Portugal, tal qual Júlio Lourenço Pinto, considerou a tentativa de Teixeira de Queiroz falhada. Escreveu Bastos:

Conhecedor dos novos processos artísticos, disciplinado por uma sã filosofia, tendo um curso de ciências naturais, Teixeira de Queiroz possuía os elementos fundamentais para tentar o renascimento do nosso teatro, como já contribuía para a introdução do romance naturalista entre nós. O aparecimento de uma comédia sua fez-nos conceber esperanças de ver o naturalismo francamente implantado no palco nacional; o nome do autor era para nós uma garantia. Corremos, portanto, apressurado à primeira representação. Entramos no teatro, assistimos aos quatro atos do *Grande Homem*, aplaudimos mesmo o novel dramaturgo, mas à saída trazíamos mais uma desilusão. A comédia não correspondia ao que tínhamos o direito de esperar do autor. Se a peça não tinha, e ainda bem que não, “bastantes unturas de Dumas, de Sardou, de Scribe e de Labiche” como afirmaram os críticos, também não era o naturalismo posto no teatro, como Teixeira de Queiroz o mostrava compreender na execução dos seus romances. O romancista moderno sacrificava no palco a observação rigorosa da verdade à imaginação, ao espírito mordaz, à sátira dos costumes. Não respeitara as convenções teatrais, - era este o principal mérito da sua comédia; mas também não respeitara a precisão dos fatos - e era este o maior defeito do *Grande Homem*. (BASTOS, 1883-1884, p. 69)

Para Bastos, a peça não passava da “monografia de um caráter”, pois toda a ação girava em torno da personagem principal, o pomposo conselheiro Maurício Pontino, interpretado pelo ator Joaquim d’Almeida e afirmava ao final da sua consideração “o naturalismo ainda não entrou no teatro” (p. 72).

Luiz Francisco Rebello, por sua vez, no livro *Teatro Naturalista*, diz que a primeira peça naturalista escrita por um autor português é *Pérola*, “episódio da vida acadêmica em cinco atos”, de Marcelino Mesquita:

A peça acabou por estreiar-se no Teatro do Príncipe Real em 1885 e, mau grado a persistência de resíduos românticos, que aliás subsistem, mais ou menos diluídos, em todas as obras do mesmo autor, pode considerar-se a primeira manifestação relativamente conseguida do naturalismo na cena portuguesa. O autor considerou a dramatização desta história dos amores de um estudante e uma prostituta - em que não é difícil ver uma reminiscência de *A Dama das Camélias* - “o desenho gráfico de um episódio real da vida escolar em Lisboa”, uma “fotografia”, enquadrando a ação num ambiente marginal, cruamente descrito. (REBELLO, 2013, p. 27)

A crítica, dividida em relação à apresentação, tomou dois posicionamentos antagônicos: os adeptos do naturalismo consideraram a tentativa de Marcelino Mesquita mais um avanço nas mudanças da cena portuguesa; os conservadores julgaram a temática imoral, a simples exploração de valores corrompidos. As peças naturalistas vingariam nos palcos portugueses após 1890: dois títulos precisam ser mencionados - *Os Velhos*, de D. João da Câmara (1893) e *Dor Suprema*, de Marcelino Mesquita (1895).

A primeira peça foi incompreendida pelo público. O enredo simples, o meio regional do Alto Alentejo sem grandes aparatos, o choque dos provincianos com a chegada do caminho de ferro, não cativou o interesse dos espectadores. Levaria mais de uma década para a peça ter o seu mérito reconhecido. Já a segunda, com apelo emocional muito mais evidente, despertava lágrimas, desmaios e até mesmo

ataques históricos como rememora Augusto Rosa. A história de um casal da pequena burguesia que, ao perder uma filha torna-se apático a tudo, decaindo socialmente até a mais completa miséria por não conseguir superar este doloroso luto, cativou as plateias noite após noite.

O naturalismo se consolida de vez os palcos portugueses na viragem do século XIX para o século XX, com o importante incentivo do Teatro Livre de Antoine e posterior Teatro Moderno. Autores como o profuso Júlio Dantas (*Crucificados, A ceia dos cardeais*), Manuel Laranjeira (principalmente com *Amanhã e Às feras*), Ramada Curto (*Degenerados*) ou Ernesto da Silva (*Em ruínas*) são nomes que não podem deixar de ser mencionados.

3 | A MISE-EN-SCÈNE

Para finalizar, havia ainda outro fator determinante na concepção do teatro naturalista: o processo de montagem das peças, a *mise-en-scène*. Pouquíssimo se fala de uma figura de importância fulcral na transposição dos valores da estética realista-naturalista para os palcos, nascida nesse período: a figura do ensaiador.

Se dos atores era exigido maior naturalidade na encenação, dos autores maior proximidade com a contemporaneidade, dos cenários maior verismo, cabia ao ensaiador harmonizar todos estes pontos.

Manuel de Macedo, no volume *Arte Dramática* (1885) faz a definição da figura do ensaiador e descreve as suas funções nos seguintes termos:

Conquanto para o público seja relativamente obscura a personalidade do ensaiador, este é, todavia, entidade importantíssima no teatro. Responsável, para com o autor e o público, do efeito do conjunto da peça, é por tal circunstância, esse funcionário, revestido de autoridade - por assim dizer absoluta - do pano de boca para dentro; é também intermediário, em tudo o que se refere à parte artística, entre os artistas [...] e o empresário ou diretor dele.

O ensaiador, além de manter a ordem e de aplicar a lei e com ela as restrições e penalidades, dirige e combina todo o efeito e conjunto harmônico da elaboração cênica geral, assistindo-lhe o direito de intervir não só na parte respectiva do jogo de cena de cada ator per si, mas também na concepção e interpretação dos papéis. Tem pois o direito de exigir do ator absoluta deferência e obediência, dentro dos limites do justo. (MACEDO, 1885, p. 57)

Dando continuidade às descrições das funções do ensaiador, introduz uma expressão que designa o objetivo último das suas ações, a “elaboração cênica”, que podemos entender como uma tradução ao termo de *mise-en-scène*:

O ensaiador superintende também no andamento dos trabalhos acessórios da elaboração cênica; vigia a execução do cenário e trabalhos de carpintaria, que tenham relação com a cena, cuidando de que estejam escrupulosamente apropriados às exigências da peça; e outrossim dirige o guarda-roupa ou o vestuário, o calçado, os adereços, a caracterização, as cabeleiras, etc., ministrando antecipadamente os roteiros ou relações de objetos exigidos a cada uma das especialidades que constituem esses trabalhos acessórios (IDEM, p. 59).

No único dicionário de teatro português (1908), escrito por António de Sousa Bastos, o autor prefere aporuguesar o termo *mise-en-scène* para “enscenação”:

Enscenação - É a arte de regular a ação cênica, considerada sob todas as faces e todos os aspectos, não só no que diz respeito aos movimentos isolados ou combinados de cada um dos personagens que concorrem para a execução da obra que se representa; não só no que respeita às evoluções das massas: grupos, marchas, cortejos, costumes, etc.; mas também a harmonizar esses movimentos com o conjunto e os detalhes do cenário, vestuário e adereços. Geralmente no teatro, quando se referem à montagem, ensemble e apuro de uma peça, não dizem enscenação, mas aplicam o termo francês *mise-en-scène*. (SOUSA BASTOS, 1908, p. 57)

Assim, ao ensaiador competia o encargo de gerir e organizar todos os fatores necessários para que o resultado final, ou seja, levar à cena uma peça, fosse a conjugação mais harmônica possível.

Dentre os teóricos deste processo, destacamos o nome de Augusto de Mello (1853-1933), ator de talento amplamente reconhecido, ensaiador responsável por várias montagens nos teatros Ginásio, D. Maria II e Rua dos Condes. Em 1890 publicou um pequeno livro com sessenta e duas páginas, intitulado *O Manual do Ensaaiador Dramático*, onde discorre sobre as definições e responsabilidades dos ensaiadores, traça o histórico abrangente do conceito de *mise-en-scène*, utilizando para isso as teorias do contemporâneo Louis Aimé Becq de Fouquières (1831-1887) e explica todo o processo de montagem das peças nos teatros portugueses.

Outros compêndios similares foram publicados posteriormente, com o intuito de ensinar as regras básicas de encenação e representação para os amadores do teatro. Além dos títulos mencionados de Manuel de Macedo, podemos citar *Rudimentos da Arte Dramática* (1890) de Luiz da Costa Pereira, *O Manual do artista dramático: guia prático da arte de representar* (1892) de Augusto Garraio e *O Manual do curioso dramático* (1892) de Augusto de Lacerda.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica literária posterior praticamente anulou toda a produção dramática naturalista portuguesa, reduzindo a sua importância, salvando apenas alguns nomes e peças, como o de D. João da Câmara. Faz-se necessário um resgate cuidadoso, é preciso redescobrir o teatro naturalista em toda a sua variedade e nuances. A partir de 1960, estudiosos como Luciana Stegagno Picchio, Duarte Ivo Cruz e José Oliveira Barata consolidariam o discurso que a produção teatral naturalista portuguesa foi mínima, destituída de força e valores estéticos. Com a exceção de Luiz Francisco Rebello, que dedicou seus últimos anos de vida pesquisando e publicando sobre o assunto, esse é o senso comum.

Estes autores estavam comprometidos, claro está, com as novas correntes estéticas que vigoraram em meados do século XX, representada em textos de Alves

Redol, David Mourão-Ferreira, entre outros, tributários dos teatros experimentais e da temática do absurdo. O modernismo e as vanguardas varrem as estéticas oitocentistas e procuram anular os movimentos históricos anteriores. Formados dentro deste ambiente intelectual, os historiadores do teatro português constroem uma linha narrativa que corrobora as suas intenções e impregnam as suas escolhas de exaltação ou omissão canônica com os valores estéticos que defendem. Toda uma produção dramática pujante está ainda por ser discutida e revista seriamente.

REFERÊNCIAS

ANTOINE, André. Conferência de Buenos Aires. In VASQUES, Eugénia. **Para a história da encenação em Portugal: o difícil progresso do conceito de encenação no teatro (1837-1928)**. Lisboa: Nova Universidade; Sá da Costa Editora, 2010.

BASTOS, Teixeira. O teatro moderno em Portugal (parte II). In **Revista de Estudos Livres**, nº 2, 1883-1884.

LOBATO, Gervásio. Crônica Ocidental in **O Ocidente**, de 1º de maio de 1881, nº 85.

MACEDO, Manuel de. **A Arte Dramática**. Lisboa: David Corazzi, 1885.

PINTO, Júlio Lourenço. **Estética Naturalista** – Estudos críticos. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996.

QUEIROZ, Eça de. Ramalho Ortigão in Notas Contemporâneas in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. II.

REBELLO, Luiz Francisco. **O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

_____. **Teatro naturalista**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

SOUSA BASTOS, António de. **Dicionário do Teatro Português**: Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908.

ZOLA, Émile. **O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro**. Tradução Ítalo Caroni e Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Adaptação 241

Análise 6, 20, 181, 182, 183, 186, 191, 241

B

Brasileira 5, 50, 102, 105, 169, 250, 263, 265

C

Cenografia 181, 184

Cinema 82, 86, 87

Cultura 33, 76, 86, 87, 121, 132, 133, 150, 180, 250

E

Educação de Jovens e Adultos 6, 251, 252, 253, 262

Ensino 6, 1, 2, 32, 43, 50, 66, 94, 102, 123, 251, 253, 262

Ensino Fundamental 1, 2, 43

Ensino Médio 6, 32, 251, 253, 262

Erotismo 151, 152, 159

Estético 150

Estudos 32, 105, 121, 174, 176, 180, 202

Experiência 194

H

Homoafetividade 232

I

Identidade 123, 132, 135

L

Leitura literária 13

Linguagem 161, 169, 191

Literatura 2, 6, 11, 13, 14, 23, 32, 33, 41, 50, 58, 59, 75, 76, 77, 86, 89, 102, 105, 110, 111, 112, 113, 114, 120, 121, 134, 136, 150, 183, 191, 203, 204, 240, 253, 254, 263, 265, 269

M

Memória 123, 125, 132, 150, 194

Monteiro Lobato 5, 89, 90, 94, 95, 96, 99

N

Naturalismo 171, 174, 180, 189, 190

O

Obra 116, 117, 119, 121

Oficina 19

P

Pensamento 106, 107, 193

Personagens 30, 151

Psicanálise 86, 87

Q

Questões 102

R

Romance 108, 171, 180

T

Teatro português 171

Texto 9, 10, 24, 34, 77

V

Vida 6, 160, 167, 203, 224

Violência 232

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7247-496-2



9 788572 474962