

Conceitos schillerianos presentes na obra *Beatriz Cenci* de Gonçalves Dias

Schillerian concepts present in the work "Beatriz Cenci" by Gonçalves Dias

Jéssica de Oliveira Guimarães¹

Resumo: O objetivo do artigo é analisar o diálogo estabelecido por Gonçalves Dias com Friedrich Schiller ao desenvolver seus dramas, em especial, *Beatriz Cenci*. Para isso, será realizada a apresentação de alguns conceitos filosóficos, desenvolvidos pelo alemão, evidenciando de que forma estão presentes na obra gonçalvina, como a ideia de arte e liberdade. Além disso, observaremos alguns pontos apontados por Gonçalves Dias em seu prólogo à *Leonor de Mendonça*. Este texto é fundamental para o estudo do drama gonçalvino, pois apresenta o objetivo do autor em relação ao gênero, reforçando o diálogo do autor com as ideias schillerianas e com outros pensadores, como Victor Hugo, que também aproxima-se do alemão ao falar de temas como a fatalidade, além de sua concepção de verdade incisiva, fundamental para os desfechos dos dramas de Gonçalves Dias.

Palavras-chave: Beatriz Cenci; Gonçalves Dias; Friedrich Schiller; Drama romântico; Liberdade

1 Mestranda em Literatura Brasileira na USP.

*Artigo recebido em 05/07/2019 e aprovado para publicação em 08/10/2019.

Abstract: The objective of this article is to analyze the dialogue established by Gonçalves Dias with Friedrich Schiller, in developing his dramas, especially *Beatriz Cenci*. For this, the presentation of some philosophical concepts, developed by the German, will be presented, evidencing how are present in the Gonçalves's work, as the idea of art and freedom. In addition, we will observe some points pointed out by Gonçalves Dias in his prologue to *Leonor de Mendonça*. This text is fundamental for the study of the Gonçalves's drama, since it presents the author's objective in relation to the genre, reinforcing the author's dialogue with Schillerian ideas and with other thinkers, such as Victor Hugo, who also approaches the German when speaking of themes such as fatality, in addition to his conception of incisive truth, fundamental to the outcome of Gonçalves Dias's dramas.

Keywords: Beatriz Cenci; Gonçalves Dias; Friedrich Schiller; Romantic drama; Freedom

A obra *Beatriz Cenci* foi o segundo dos quatro dramas desenvolvidos por Gonçalves Dias. São eles: *Patkull* (1843) e *Beatriz Cenci* (1844/45), quando estava com, aproximadamente vinte anos e morava em Portugal, *Leonor de Mendonça* (1846) e *Boabdil* (1850), quando já se encontrava no Rio de Janeiro. Dias, assim como muitos outros autores de sua época, escreveu peças ainda jovem, concluindo, aos 23 anos, seu drama mais importante, *Leonor de Mendonça*, visto que as outras três obras apresentam problemas em relação ao enredo, com cenas pouco trabalhadas e acontecimentos que se sobrepõem. Vale citar que, segundo Décio de Almeida Prado, o teatro foi um dos gêneros mais recorrentes do Romantismo brasileiro, atrás apenas da poesia, "Escrever romances era facultativo. Escrever peças, praticamente obrigatório". (PRADO, 1996, p. 188). Segundo Ana Cláudia Rôla Santos:

Com o advento do Romantismo, surge a primeira tragédia, *Antônio José ou o Poeta da Inquisição*, de autoria de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), em 1839, e a primeira comédia, *O Juiz de Paz da Roça*, de Martins Pena (1815-1847). (SANTOS, 2005, p. 12)

Foi neste contexto que Gonçalves Dias concebeu suas peças, não muito estudadas quando comparadas à sua poesia, uma vez que ele é considerado um poeta nacional, com obras muito conhecidas como “Canção do exílio” e o épico “I-Juca Pirama”. Todavia, seus dramas são de grande relevância para compreender o então incipiente drama romântico brasileiro, como ele próprio apontou em seu famoso prólogo à *Leonor de Mendonça*. Este texto é fundamental para o estudo de seus dramas, pois é nele que o autor apresenta seu projeto para o gênero, citando alguns dos autores com os quais dialoga. É no prólogo que ele discorre sobre: o uso de uma linguagem mais coloquial – *Beatriz Cenci* foi censurada pelo Conservatório Dramático, tendo duas razões como possíveis justificativas, o tema “escabroso” e a linguagem “vulgar” – ; conceitos filosóficos expressos em sua justificativa sobre a importância dos prólogos em uma obra, e sobre a dificuldade da linguagem representar o mundo simbólico; além da mescla entre comédia e tragédia, que resulta no drama – defendido por Victor Hugo e utilizado por William Shakespeare. Sobre esta mescla entre os gêneros que resulta no drama, Gonçalves Dias apresenta, em seu prólogo, não apenas a ideia de união entre comédia e tragédia, mas também o uso da prosa como linguagem dramática:

No começo do teatro moderno havia apenas duas obras possíveis: a tragédia, que cobria as suas espadas com manto de púrpura, e a comédia, que pisava o palco cênico com os seus sapatos burgueses; era assim, porque a tragédia andava pelos grandes, enquanto que a comédia se entretinha com os pequenos, e ainda assim com o que nestes havia de mais cômico e risível. Hoje, porém, a comédia e a tragédia fundiram-se numa só criação. E de feito, se atentamente examinarmos as produções de hoje, que chamamos drama, notaremos ainda que nas mais líricas e majestosas há de vez em quando certa quebra de gravidade, sem a qual não há tragédia. Notaremos também que essa quebra provém de ordinário de uma cena da vida doméstica, o que verdadeiramente pertence à comédia.

[...] outro que ainda não foi excedido em arrojo e sublimidade, o afamado Shakespeare, que inventou o drama descrevendo fielmente a vida, já havia achado a verdadeira linguagem da comédia usando nela a prosa. (DIAS, 2005, p. 133)

É interessante também notar que o drama de Gonçalves Dias, embora pertença ao Romantismo, não deixa de conversar com o drama burguês, o drama histórico, além do melodrama. Na obra de Dias, as ideias do drama

burguês estão presentes na apresentação de uma aristocracia envolvida por questões da burguesia, mais próxima do humano, menos idealizada, na qual as personagens sucumbem às vontades e sofrem consequências destas escolhas, além de apresentar a organização social da pequena família patriarcal, mostrando-os em sua intimidade. Em relação ao drama histórico, vale lembrar que todas as peças de Dias foram inspiradas em histórias europeias reais, embora suas obras não sejam fiéis aos relatos históricos e não foquem seus enredos em um acontecimento nacional. Isso é relevante pois, no drama histórico nacional, de acordo com Décio de Almeida Prado, o objetivo é buscar algo para dizer sobre o Brasil, sobre sua nacionalidade, deixando de lado, para isso, os países europeus, ou utilizando-os como carrascos. Por fim, a obra dramática de Dias aproxima-se do melodrama ao apresentar enredos repletos de acontecimentos, além de colocar como tema central o amor, observado, porém, em sua vertente mais romântica, do amor infeliz.

Essas são algumas das características que nos levam a crer que Gonçalves Dias estava informado das discussões literárias desenvolvidas na Europa, pois além dos diálogos que o próprio autor comenta em seu prólogo, em relação à estrutura das obras, os assuntos de *Beatriz Cenci* e *Leonor de Mendonça* também já haviam sido abordado em crônicas:

Tanto *Beatriz Cenci* (1843) quanto *Leonor de Mendonça* (1846) foram antecedidas por crônicas saídas em revistas portuguesas da época, o que mostra o poeta atento aos interesses de seu tempo. Além disso, as referências a grandes dramaturgos, a leitura de *Chatterton*, de Alfred de Vigny, enquanto escrevia seu drama, a tradução de *A noiva de Messina*, de Schiller, feita por ele, tudo isso faz de nosso poeta um conhecedor do palco, com informação diferenciada em nosso meio. (ARÊAS, 2013, p. 232)

É dentro deste cenário – de um autor que constrói, ainda muito jovem, dramas românticos em diálogo com temáticas e estruturas em desenvolvimento na Europa – que será feita uma breve análise de algumas ideias de Friedrich Schiller, presentes no livro *Do sublime ao trágico*, que podem ter sido utilizadas também por Gonçalves Dias, em *Beatriz Cenci*. Para isso, será apresentado uma breve leitura da peça, para, depois, salientar alguns dos objetivos de Gonçalves Dias que possivelmente conversam com as ideias schillerianas.

beatriz cenci

Gonçalves Dias chega ao Rio de Janeiro, em 1846, já com dois dramas escritos e acreditando no sucesso de seu mais recente *Beatriz Cenci*: “Diabos a levem (Beatriz) se ela não me dá récitas para um ou dois meses” (JACOBBI, 1958, p. 41). O autor contava, então, com o sucesso e o reconhecimento de seu trabalho; todavia sua obra foi censurada pelo Conservatório Dramático do Rio de Janeiro e não chegou a ser encenada no Brasil antes de sua morte. Existem algumas especulações sobre o motivo desta censura: a escolha de um tema forte ou o uso de uma linguagem coloquial. Seja qual for o motivo, o resultado foi expresso no parecer do presidente do conservatório, Diogo Soares da Silva de Bivar: “Á vista da censura e do que dispõe o Imperial Decreto de 19 de julho de 1845, no artigo IV, não pode representar-se o drama intitulado *Beatriz Cenci*, Rio de Janeiro 21 de setembro de 1846” (*apud* LAGO, 2012, s/p).

A peça começa apresentando uma família aparentemente sem grandes conflitos, na qual o pai está preocupado em saber quem tem invadido sua casa há três dias para fazer serenatas à sua filha. Esta preocupação poderia ser natural de um pai, porém, já ao final da primeira cena, no ato I, nota-se o desejo que D. Francisco Cenci nutre por sua filha:

Beatriz... minha filha! Oh! por que foi ela a única mulher que eu encontrei na minha vida, tão formosa, tão pura e tão candidamente inocente? Por que me abraço eu todo quando penso nela? Minha filha! E que me importa? (DIAS, 2005, p. 72)

Além de evidenciar este desejo, D. Francisco, logo no início do drama, revela a seu empregado, Paulo, seu vazio existencial:

Talvez que eu sentisse alguma cousa, e eu preciso sentir, porque tenho medo do deserto do meu coração; que é a morte, porém a morte dentre em nós mesmos – a morte gelada, hedionda, monstruosa, paralisia d’alma, que se ergue incomensurável – indefinível, como um fantasma de terror! Compreendes isto? (*Ibid.*, p. 71)

Este vazio, junto ao desejo que sente por sua filha, fazem com que ele chegue a trancá-la por anos em um cômodo de seu palácio, como forma de afastá-la do mundo e dominá-la, para que, desta forma, não conhecesse ninguém. A garota não o condena, já que no início da história não tem consciência de que foi aprisionada e, ao sair do cárcere, se encanta com o luxo do palácio e com os grandes saraus promovidos por seu pai: “Oh! eu gostei muito! Minha mãe, fazes mal em não querer ver daqueles saraus; são cousa maravilhosa.” (Ibid., p. 75). Também no início, a jovem não apresenta mágoas em relação a ele:

D. FRANCISCO – Sim, teu pai que te ama, que te quer, e muito. Diga, Beatriz, já te esqueceste de que por muito tempo te deixei vegetar sozinha no meio de quatro paredes – nessa idade em que o mundo nos parece tão belo, e nos oferece tantos atrativos?

BEATRIZ (abraçando-o) – Oh! Nunca me lembrei de tal! (Ibid., p.76)

Já a madrasta Lucrecia, desde o início tem consciência das intenções do marido em relação à Beatriz, e faz questão de evidenciar sua desaprovação, não participando dos saraus:

D. FRANCISCO – Agora que estamos sós, D. Lucrecia, quereis tomar o trabalho de me explicar a vossa repugnância de comparecer num sarau, para o qual tão instantemente vos convido? [...]

[...] D. LUCRÉCIA – É porque é uma infâmia, D. Francisco, quererdes vós mesmo seduzir a vossa filha! (Ibid., p. 78).

Afora condenar o desejo de D. Francisco pela filha, Lucrecia também o rejeita por arrancar sua honra ao não defendê-la dos ataques de suas amantes, rebaixando o nome de sua família:

Mil vezes vos tenho dito que estou bem longe de vos ter amor, – depois daquele dia em que vos pedi a reparação de um insulto que me fizera uma mulher da classe ínfima, e em que vós me espancastes porque essa mulher era vossa manceba. Daí por diante para merecer igual tratamento do nobre Cavalheiro, meu esposo, – não me tem sido preciso pedir reparação dos insultos que por suas amásias me são feitos. (Ibid., p. 88)

Ao sair da clausura, Beatriz tem a oportunidade, com a ajuda de sua madrasta, de conversar a sós com seu amado, Márcio, jovem que faz as serenatas em

sua janela. Eles estão apaixonados e, em meio às declarações, afirmam o desejo de se casar. Porém, Lucrecia interrompe o casal e alerta Márcio de que esta tarefa talvez não seja fácil, pois o pai é muito ciumento e poderia atrapalhar, podendo ser necessária a intervenção da Santa Sede, mas o jovem não acredita e afirma que irá resolver a questão sozinho.

Então, durante este encontro, D. Francisco descobre a identidade do jovem e fica sabendo que ele está em seu palácio, no oratório de sua esposa. Assim, vai ao encontro dela, que nega ter um amante, então, para não matar o jovem e acusá-la de adultério, ele obriga Lucrecia a comparecer ao sarau, dedicado à sua filha. Lucrecia, com medo, cede a este desejo e comparece ao evento no qual D. Francisco apresenta a jovem à sociedade. Depois desta festa, D. Francisco abusa de Beatriz.

Porém, mesmo atordoada, a jovem Beatriz não deseja uma vingança, como propõe sua madrasta, a menina deseja apenas morrer enclausurada, no local no qual ficou boa parte de sua vida, recebendo a visita apenas de Lucrecia.

BEATRIZ – Num recanto do vosso palácio há um aposento estreito e feio, tem apenas uma porta baixa e uma fresta esguia por onde dificilmente se pode ver o céu, porém nunca a terra. Ali vivi durante muitos meses – durante muitos anos – só e abandonada – bem o sabeis. Vós mesmo, D. Francisco, vós mesmo apesar do sentimento desnatural que hoje dizeis sentir por mim só me visitáveis de quando em quando para que eu não morresse de fome. Se me quereis conceder a graça que vos pedi e que já me concedestes, acabarei ali meus dias, sem que ninguém me possa visitar a não ser D. Lucrecia. (*Ibid.*, p. 104).

Todavia, após ser exposta por seu pai, que a obriga revelar sua “impureza” a Márcio, tendo então a honra arranhada, ela passa a desejar uma vingança, obtendo a ajuda de seu amado e de sua madrasta, D. Lucrecia, para planejar o assassinato de D. Francisco:

D. FRANCISCO – Beatriz, como ouvistes, o Sr. Márcio nos faz a honra de nos pedir a vossa mão. Que dizeis (momento de silêncio). O Sr. Márcio tem todas as qualidades para agradar a uma donzela de vossa idade e a um homem sisudo como eu sou. É de uma família nobre, e o que mais é, de um sentir não vulgar. À coragem dos seus avós reúne a mocidade, a candura e a franqueza. Não vos parece que um donzel

como o Sr. Márcio merece uma mulher jovem e formosa como vós sois? Não vos parece que é digno de uma mulher inocente e pura, que saiba que o possa amar com todas as veras do coração? (momento de silêncio). Não vos parece que essa mulher não deveria ter segredos para com ele, e que quando lhe dissesse – eu te amo; pudesse também repetir na sua consciência; eu te posso amar? (*Ibid.*, p. 108)

Ao final, a jovem Beatriz fica sozinha, devido à morte de seu pai, que foi envenenado, e de sua madrasta e seu amado, ambos mortos por D. Francisco com um punhal.

Beatriz Cenci, criada no período no qual Gonçalves Dias cursava Direito, em Coimbra, é considerada uma obra da juventude, sendo possível encontrar, segundo Décio de Almeida Prado, algumas fragilidades, como cenas rápidas e por vezes não muito trabalhadas. Estas cenas curtas, que se sobrepõem, ocorrem durante todo o drama, no qual muitas ações ocorrem de maneira repentina, com emoções não muito encenadas.

Como exemplo, é interessante analisar uma das cenas mais relevantes, que ocorre logo após o ato de violência de D. Francisco, a cena 11 do ato III. Nela, Beatriz revela para Lucrecia que foi violentada por seu pai. Este diálogo, que versa sobre o principal acontecimento da obra, é formado por apenas duas frases de Beatriz e duas de Lucrecia, sem apresentar aprofundamentos psicológicos. Beatriz não discorre sobre seus sentimentos, Lucrecia não ampara e nem detalha suas ideias e sentimentos para a jovem violentada. A cena ocorre de maneira muito breve, podendo perder a emoção do clímax que acabara de ocorrer:

BEATRIZ – Minha mãe!...Minha mãe!...Ah! (lançando-se nos braços dela e escondendo o rosto) estou perdida!

D. LUCRÉCIA – Eu já o sabia!...Vinga-te.

BEATRIZ (afastando-se) – Vingar-me!...vingar-me!...de meu pai?!!

D. LUCRÉCIA – Sim, de teu pai. – Ah! D. Francisco, tivestes o arrojo de me insultar e estupidamente adormeceis no vosso leito. Oh!... dormi, meu nobre esposo! – dormi tranquilo, que eu velarei solícita à vossa cabeceira. (DIAS, 2005, p. 100)

Além das cenas pouco trabalhadas, o drama, embora trate de uma histórica verídica, tem os acontecimentos alterados pelo autor, para adaptá-lo à ficção teatral.

Beatriz, filha do primeiro casamento, e Lucrecia, segunda esposa de Francisco Cenci, continuam a ser, no drama, as idealizadoras de seu assassinio [...] Mas, dos dois executores materiais do crime, ambos na vida real casados e movidos ao menos em parte pelo dinheiro, um, Olímpio, transfigurando-se na peça em padre e irmão de Lucrecia, nega-se a participar do projeto; e o outro, Márcio, ascende à posição de amante de Beatriz [...] (PRADO, 2005, p. 94)

Porém, essas alterações, segundo Décio de Almeida Prado, ocorreram em demasia:

As liberdades tomadas pelo poeta em *Beatriz Cenci* ao passar da realidade histórica para a ficção teatral, são tantas que desencorajam considerações a respeito. Qualquer que tenha sido o seu fio condutor, ele torceu e o retorceu até que, ao perder o feitiço primitivo, pudesse servir aos fins dramáticos que tinha em vista. (*Ibid.*, 1996, p. 94)

Além dessas fragilidades, Décio de Almeida Prado aponta outras características dos dramas gonçalvinos, como a compreensão moral e psicológica das personagens e não apenas de suas atitudes:

Em primeiro lugar, destacam-se a vivacidade e a energia da expressão, juvenilmente enfáticas por vezes, mas tendentes à síntese poética, sem as molezas e os desperdícios da palavra falada [...] Em segundo lugar, vem o centro dramático, que se desloca da preocupação com o enredo bem urdido, característico do melodrama, para a compreensão moral e psicológica das personagens. (*Ibid.*, p. 90)

a ideia de arte e de imaginação

No já citado prólogo à *Leonor de Mendonça*, Gonçalves Dias apresenta suas ideias para o desenvolvimento de seus dramas. Embora tenha sido escrito para uma obra específica, este prólogo é fundamental para o estudo de qualquer um dos quatro dramas gonçalvinos, isso porque nele, além de apresentar a

obra, o autor discorre sobre o “fazer literário”, colocando algumas questões em debate.

Ao definir sua visão a respeito da obra literária, Gonçalves Dias afirma haver um abismo entre a obra delineada e a obra concreta. Este abismo existiria, pois, para ele, a linguagem é limitada para expressar a vastidão do pensamento, dos sentimentos e da imaginação:

Há, porém, entre a obra delineada e a obra já feita, um vasto abismo que os críticos não podem ver, e que os mesmos autores dificilmente podem sondar: há entre elas a distância que vai do ar a um sólido, do espírito à matéria. A imaginação tem cores que se não desenharam; a alma tem sentimentos que se não exprimem; o coração tem dores superiores a toda a expressão. (DIAS, 2005, p. 129)

Dessa forma, encontrar-se-ia a importância do prólogo, pois este evidenciaria a intenção, não alcançada, do autor ao desenvolver seu trabalho, e não a simples exaltação da obra a ser apresentada. Pois a obra delineada/imaginada diz mais do que a obra pronta, tendo em vista as dificuldades aqui citadas na representação do mundo simbólico. Desta forma, desenvolver um prólogo significa aceitar a ideia de que a obra não está completa:

É ainda por isto que eu, inimigo de quanto é ou me parece prólogo, nem só os escrevo, como também os leio com prazer, quando eles são feitos, não com o fim inútil de encarecer o merecimento de uma obra que já pertence à crítica e ao público, mas para que o autor nos revele qual foi o seu pensamento, qual a sua intenção, o que pertence exclusivamente ao autor e à arte. (DIAS, 2005, p. 130)

Neste ponto, é interessante observar a sua ideia de que a arte, por mais que tente, jamais conseguirá representar, de maneira completa, o que foi sentido; isso aproxima-se da ideia de Schiller sobre a capacidade humana de “criar imagens” diante do sublime. Para o alemão, o sublime é um sentimento misto que une o estado de dor com o estado de alegria, uma relação estética que lida com o prazer e o desprazer.

O sentimento do sublime é um sentimento misto. Ele consiste numa junção de um *estado de dor*, que se exprime no seu grau máximo como um horror, com um *estado de alegria*, que pode se intensificar até o encantamento e que, embora não seja propriamente um prazer, é preferido por almas refinadas a todo prazer. (SCHILLER, 2011, p. 60)

Aqui vale salientar que, para Schiller, a denominação de sublime é válida para um objeto cujas limitações na representação são apreendidas pela nossa natureza sensível e sua superioridade pela nossa natureza racional. Desta forma, é possível compreender dois tipos de sublime: o teórico e o prático. “No sublime teórico, a natureza se encontra, enquanto *objeto do conhecimento*, em contradição com o impulso de representação. No sublime prático, ela se encontra, enquanto *objeto da sensação*, em contradição com o impulso de conservação.” (*Ibid.*, p. 23). Ou seja, um objeto é sublime de modo teórico quando traz consigo a representação da infinitude, e é de modo prático quando traz a representação de um perigo, que nossa força física não pode vencer. O filósofo cita casos: “Um exemplo do primeiro é o oceano em calma, o oceano em tempestade é um exemplo do segundo”. (*Ibid.*, p. 25)

Ao observar as obras de Gonçalves Dias, então, seria possível dizer que o brasileiro, em seu prólogo, quando fala a respeito da limitação da arte comparada à obra imaginada, faz referência ao sublime teórico, ligado ao conhecimento e à representação:

O objeto sublime é de dois tipos. Ou nós o relacionamos com nossa faculdade de apreensão e sucumbimos na tentativa de formar uma imagem ou um conceito dele; ou então o relacionamos com a nossa faculdade vital, considerando-o como um poder contra o qual o nosso se reduz a nada. (*Ibid.*, p. 60)

O sublime, portanto, é uma constatação da potência suprassensível, racional, do humano. Desta forma, mesmo por meio da imaginação, somos incapazes de conceber imagetivamente um objeto que contém sublimidade:

De bom grado deixamos a imaginação ser conduzida no reino dos fenômenos, afinal, trata-se apenas de uma força sensível que triunfa sobre outra força sensível,

mas o que há de absolutamente grande em nós, a natureza, em toda a sua falta de limites, não pode alcançar. (*Ibid.*, p. 61)

O alemão também argumenta que a dificuldade em expressar o belo e a verdade em uma obra literária, devido às limitações da palavra, não deve ser um motivo para restringir a imaginação:

A arte tem de alcançar aquilo que ainda não possui. A falta circunstancial de meios não deve limitar a imaginação criadora do poeta. Ele se põe por meta aquilo que há de mais digno, ele aspira a um ideal, por mais que a execução artística tenha de se render às circunstâncias. (*Ibid.*, 2004., p. 185)

Além disso, o alemão também discorre sobre a capacidade humana de percepção do sublime de cada pessoa, “O sublime, como o belo, foi partilhado por toda a natureza com profusão, e a capacidade de senti-los se encontra em todos os seres humanos; mas a semente dessa capacidade se desenvolve de modo desigual e precisa ser auxiliada pela arte”. (Id., 2011., p. 64). Assim, para Schiller, a arte auxilia na descoberta do belo e do sublime, pois, como nem todos os conseguem sentir de modo igual, a arte, então, procura representar estes conceitos de forma mais palpável, ainda que de maneira incompleta, dada sua inatingibilidade para a faculdade da imaginação, diante do objeto que contém sublimidade.

A apresentação do sofrimento – como mero sofrimento – nunca é o fim da arte, mas como meio para o seu fim [tal apresentação] é para ela extremamente importante. O fim último da arte é a apresentação do suprassensível [...] (*Ibid.*, 2018., p. 69)

Desta forma, segundo Schiller, o homem utiliza a razão quando se depara com as limitações de sua faculdade de representação:

Enquanto o homem era um mero escravo da necessidade física e não tinha achado nenhuma saída do círculo estreito das carências, sem pressentir em seu peito ainda a elevada liberdade demoníaca, a natureza inapreensível só podia lembrá-lo das limitações de sua faculdade de representação, [...]

Sem temor, com um prazer horripilante, ele se aproxima agora dessas imagens terríveis de sua faculdade da imaginação, mobilizando intencionalmente toda a força dessa faculdade para apresentar o sensível-infinito. (Id., 2011, p. 65).

Gonçalves Dias afirma algo semelhante ao dizer que muitos de nós não nos atentamos para alguns fatos e ideias que podem suscitar o sublime:

Ideias e fatos há que diariamente nos passam por diante dos olhos sem que nunca atentemos neles; nós os reputamos coisa corrente e sabida por todos, que por vulgar nos não pode parecer sublime. Mas sobre essa ideia ou fato, que em a nossa memória entesouramos como substância de flores em favo de abelhas, a reflexão trabalha sem descanso, desbasta-o, e tanto se exercita sobre ele, que depois estranhamos de o ver brilhante, belo e muito outro do que a princípio se nos antolhara. (DIAS, 2005, p. 129).

Entretanto, é importante dizer que Schiller tinha uma visão diferente de Gonçalves Dias ao definir o fazer artístico. Se ambos concordavam com a impossibilidade da representação imagética e por meio das palavras diante do sublime, diferiam quando observavam o “fazer”.

Para Gonçalves Dias, o artista busca representar seus sentimentos; por meio deste ponto de vista, faria sentido o desenvolvimento dos prólogos, na medida em que este seria uma explicação da intenção da obra em apresentar os sentimentos da alma do escritor. Porém, Schiller afirma em seu prólogo à *Noiva de Messina*, que a obra poética encontra nela mesma “sua própria justificação, e onde a ação não fala por si mesma, ali a palavra será de pouca ajuda” (SCHILLER, 2004, p. 185). Ou seja, a obra de arte tem a pretensão de uma experiência compartilhável, para isso é preciso que somente o objeto representado tenha destaque, realizando então um descolamento da obra com os sentimentos do autor e com a matéria empregada para esta representação. Friedrich Schiller afirma que essas são as três naturezas da criação artística: a natureza do objeto a ser retratado; a natureza do material empregado nesta representação; a natureza do artista. Destas três, somente a primeira deveria ser aparente na obra de arte para que pudesse ser uma experiência universal.

[...]a arte só é verdadeira abandonando totalmente o real e se tornando puramente ideal. [...]Disso resulta naturalmente que o artista não pode usar elemento algum da realidade tal qual o encontra, que sua obra tem de ser ideal em todas as suas partes, caso deva ter realidade como um todo e concordar com a natureza. (*Ibid.*, p. 189)

O conceito schilleriano de “liberdade” em *Beatriz Cenci*

O conceito filosófico que Schiller desenvolve, em sua obra *Do sublime ao trágico* a respeito da liberdade é fundamental para o desfecho de *Beatriz Cenci*. Para o filósofo alemão, em seu artigo *Sobre o sublime*, a ideia de “liberdade” está atrelada à “vontade”, sendo este um conceito filosófico que implica a liberdade do reino da necessidade, da opressão, em forma de uma ação consciente. Ou seja, o ser humano deixa de agir para atender a alguma necessidade, ou obedecer a alguma forma de opressão. Ele reconhece e compreende essas forças e age com consciência, de forma independente destas.

Para o alemão, esta liberdade também é um objetivo das artes, “Todo ser humano espera, com efeito, das artes da imaginação uma certa libertação dos limites do real, ele quer se deleitar com o possível e dar espaço à sua fantasia”. (SCHILLER, 2004, p. 187)

A verdadeira arte, no entanto, não visa apenas um jogo passageiro, mas é séria em seu propósito, não somente de pôr o ser humano num sonho de liberdade momentâneo, mas de torná-lo realmente e de fato livre, despertando, exercitando e aprimorando nele uma força que faz recuar a uma distância objetiva o mundo sensível, mundo que, no mais, apenas pesa sobre nós como uma matéria bruta e nos oprime como um poder cego: aquela força transforma o mundo numa obra livre de nosso espírito e domina o material mediante ideias. (*Ibid.*, 2009, p. 187)

Segundo Schiller, é a vontade que caracteriza o ser humano, pois o homem é o ser que quer. Quando o homem age racionalmente e com liberdade das paixões e da opressão, ele está unindo sua consciência com sua vontade; desta forma, suas escolhas não são mais determinadas por forças maiores. Isso

significa que o homem, ao agir com liberdade, tem profundo conhecimento de seus desejos, e age sempre de forma consciente, mas independente de forças externas.

A vontade é o que caracteriza o ser humano, a própria razão não passa de sua regra eterna. Toda a natureza age racionalmente, a prerrogativa humana é apenas a de agir racionalmente com consciência e vontade. Todas as outras coisas são obrigadas; o homem é o ser que quer. (*Ibid.*, 2011, p. 55)

Esta ideia é importante se pensarmos que Beatriz e sua madrasta viveram, por muito anos, sem liberdade, condenadas a uma fatalidade da nobreza patriarcal e machista. D. Lucrecia viveu um casamento infeliz, no qual era obrigada, inclusive, a aceitar ofensas das amantes de seu marido, sendo agredida por ele quando ousava reclamar; já Beatriz passou boa parte de sua vida trancada em um cômodo, sendo visitada apenas por seu pai, que tinha medo que ela conhecesse e se apaixonasse por alguém, até o dia em que foi abusada. Esta situação ocorria pois viviam em uma época regida por regras patriarcais, que Gonçalves Dias vincula à ideia de fatalidade de Victor Hugo:

É a fatalidade cá da terra a que eu quis descrever, aquela fatalidade que nada tem de Deus e tudo dos homens, que é filha das circunstâncias e que dimana toda dos nossos hábitos de civilização; aquela fatalidade, enfim, que faz com que um homem pratique tal crime porque vive em tal tempo, nestas ou naquelas circunstâncias. (DIAS, 2005, p. 130)

Ou seja, viviam uma espécie de violência que, segundo Schiller, anula o conceito de "humano", pois quem sofre uma violência abre mão de sua humanidade na medida em que não age mais sob sua vontade, que é o que o define enquanto humano. "Por isso mesmo, nada é tão indigno para o homem quanto sofrer alguma violência, pois a violência o anula. Quem a comete não faz nada menos do que contestar a nossa humanidade; quem a sofre covardemente abre mão de sua humanidade". (SCHILLER, 2011, p. 55)

Então, até o momento no qual decidem assassinar D. Francisco, ambas não eram livres, pois obedeciam ao código de honra no qual a mulher casada devia servir ao seu marido e nunca se separar, e a filha devia também obediência

ao pai, até o momento de se casar, ainda “pura”, para então servir ao marido. Portanto, segundo a ideia schilleriana, Beatriz e Lucrecia tinham anulado seu conceito de “humano” ao não agir mais sob sua vontade, mas sim sofrendo uma violência constante, fruto de uma sociedade estruturalmente patriarcal e machista. Tentar uma reação, diante deste cenário, é o cerne do dilema a respeito da liberdade, apresentado no drama gonçalvino.

Esta reação em busca da liberdade, motivada pelo sofrimento também é abordada por Schiller em sua obra *Objetos trágicos, objetos estéticos*: “O ser sensível tem de sofrer profunda e veementemente; tem de haver **pathos** para que o ser racional possa dar a conhecer a sua independência e apresentar-se agindo.” (SCHILLER, 2018, p. 69)

Assim, ao final da peça, elas resolvem se opor à vida a qual estavam submetidas e tramam o assassinato de D. Francisco. Elas compreendem o contexto que as envolve, as opressões que sofreram, reconhecem suas posições dentro da hierarquia a qual estão submetidas e, a partir desta percepção, resolvem agir. Ou seja, a partir deste momento, elas agem com liberdade, de forma racional, com consciência e vontade. Elas optam por este caminho depois de passarem por muitos abusos e de terem tentado alternativas. Lucrecia pediu ajuda para seu irmão que, por medo de manchar seu nome na Santa Sede, solicita apenas o divórcio para sua irmã. Já Beatriz, após ser abusada, antes de ter sua honra arranhada na frente de Márcio, pensa em viver novamente trancafiada no mesmo aposento de sua infância e adolescência, recebendo apenas a visita de sua madrasta. Elas mudam de ideia não por estarem dominadas pelo sentimento de ódio ou raiva, mas por acreditarem que esta era a única opção para reparar sua reputação dentro do código de honra daquela sociedade. Lucrecia não queria viver como uma divorciada e Beatriz foi humilhada por seu pai na frente de seu amado.

É interessante notar também que as mulheres, tanto de *Beatriz Cenci* quanto de *Leonor de Mendonça*, possuem uma grande preocupação com a imagem social, pois tratava-se de um hábito da sociedade da corte, um código de honra:

Também é bastante característico nas duas obras o código da nobreza em que a honra prevalece como valor: Francisco desdenha a pobreza em que vivia Lucrecia antes de se casar com ele. Como resposta ela relembra ao marido a sua rica

ascendência, enfatizando a antiguidade de sua casa em relação à dele. O duque de Bragança também humilha a esposa que não aceita tais injúrias, consciente de sua posição hierárquica. Beatriz vinga-se da humilhação que sofre diante de Márcio e não do aviltamento sofrido, demonstrando valorizar sobretudo a sua imagem social. Em *Leonor*, a duquesa também se preocupa com a deterioração de sua reputação: “A DUQUESA: – Senhor, é de joelhos que eu vo-lo peço; não me obrigueis a corar morrendo, nem a suportar a piedade hipócrita dos meus inferiores, que em torno de mim se estarão rindo interiormente com o meu suplício e com a minha desdita!”. (CHIARI, 2015, p. 191).

As escolhas que as personagens fazem estão vinculadas a este código de honra, isso fica claro quando elas optam pelo assassinato de D. Francisco. Ao terem consciência do dano que sua honra sofreu, elas concluem que a melhor alternativa, dentro da sociedade na qual viviam, era matá-lo. Beatriz e Lucrecia desejam a vingança, principalmente porque foram diminuídas socialmente por meio de agressões ou pela exposição diante daquele que se gosta. Assim, a obra aborda o código moral da nobreza, no qual a vingança não ocorre devido às agressões, mas devido à diminuição social. É isso que faz com que o plano delas esteja vinculado à “vontade” schilleriana, pois se elas tivessem como motivação apenas o ódio, elas não estariam agindo por vontade própria, mas sim por uma paixão.

Gisele Chiari, em sua tese de doutorado, também corrobora a ideia de que as obras gonçalvinas apresentam a luta pela liberdade schilleriana:

[...] o final trágico da peça gonçalvina dialoga com o sublime schilleriano e com a proposta de Victor Hugo sobre a arte ter de expressar verdades incisivas. Assim, os enredos retirados da história são preciosos porque demonstram a luta da humanidade pela liberdade moral frente às coações do mundo sensível. A obra gonçalvina versa sobre a questão da luta pela liberdade e não sobre a virtude, seja no que concerne o plano do enredo tendo em vista o mundo ético-político, seja no plano estético. (CHIARI, 2015, p. 75)

Assim, é possível crer que Beatriz e Lucrecia agiram com liberdade, objetivando a autoconservação, ao tramarem o assassinato de D. Francisco. Porém, por estarem imersas em uma sociedade patriarcal, seus destinos não

podiam ser de liberdade e felicidade após assassinares o chefe da família. Era necessário, então, encarar a verdade incisiva, sofrer as consequências de uma força maior do que a que possuíam. Assim, Beatriz e Lucrecia agem com liberdade, porém, são vencidas por uma força maior do que a que conseguem combater, sendo levadas a um destino trágico. Naquela época, nenhuma mulher poderia vencer a estrutura da sociedade sem sofrer nenhuma consequência, esta tentativa de liberdade é o cerne do drama aqui observado.

lei humana e não forças divinas

Todos os dramas gonçalvinos mostram a lei humana, em detrimento das forças divinas. As histórias não são mais determinadas por uma ordem superior, por um Deus, mas sim pelos códigos das sociedades retratadas, que são fundamentais para os desfechos das peças.

Beatriz e sua madrasta não teriam assassinado D. Francisco se não fossem obrigadas a viver sob o mesmo teto que ele, se não estivessem fadadas a uma postura de obediência e pureza, determinada pelo código de honra. Leonor também não seria assassinada por seu marido, D. Jaime, quando este desconfiou que poderia estar sendo traído, tendo então sua honra arranhada.

Essa questão também pode ser um contato com o pensamento do alemão Schiller, como aponta Volobuef, ao falar de outro drama gonçalvino, *Patkull*:

Por detrás da trama de *Patkull* sobressai uma concepção trágica típica de Schiller: não é o destino supra-individual – coordenado pelas Parcas, tecelãs do fio da vida – que dá as cartas e determina a sorte ou o azar. Pelo contrário, são as condições históricas e políticas da época, e a própria constituição psicológica, social e moral do personagem, que dirigem as decisões do herói e conduzem seus passos. (VOLOBUEF, 2005, p. 85)

Assim, Beatriz decide matar seu pai não por uma determinação divina ou pelo desejo dos deuses, mas porque atentou-se para a situação na qual estava inserida e concluiu, racionalmente, que a única alternativa para uma tentativa de liberdade seria o assassinato de seu pai.

Ao fazer a escolha pela liberdade, Gonçalves Dias também dialoga com a verdade incisiva, apresentada por Victor Hugo. Dias, em seu prólogo, aponta dois possíveis caminhos, o da verdade moral ou a verdade histórica. A primeira seria mais interessante para a cena, por retratar paixões e remorsos, sendo também até mais instrutiva do que o desespero e a resignação, porém o autor opta pelo outro caminho, o da verdade histórica:

Por que então segui o pior? É porque tenho para mim que toda a obra artística ou literária deve conter um pensamento severo: debaixo das flores da poesia deve esconder-se uma verdade incisiva e áspera, como diz Victor Hugo – em cada mulher formosa há sempre um esqueleto. (DIAS, 2005, p. 130)

Ao fazer a escolha pela verdade incisiva, o autor também estaria se ligando ao conceito de fatalidade, que se afasta do modelo mitológico de uma intervenção divina e alcança a formulação da fatalidade, baseada nos hábitos da civilização e no tempo histórico. Ao compreendermos o conceito de fatalidade, passamos a entender que os desfechos dos dramas estão intimamente ligados à sociedade e seus hábitos. Casamentos obrigados, sobreposição das vontades do homem nobre, defesa da honra. Todas essas ações estão presentes no código de honra da sociedade do século XIX. Desta forma, as escolhas das personagens não são mais regidas por figuras divinas, mas são reflexos desta sociedade.

Como vimos, Gonçalves Dias dialoga, em todos os seus dramas, com conceitos desenvolvidos por Friedrich Schiller. Este diálogo aparece não apenas nos enredos dos dramas, mas é notável também quando Dias discorre sobre sua percepção a respeito da função da arte e da limitação da linguagem na representação do mundo simbólico. O brasileiro apresenta ideias filosóficas muito próximas da concepção de Schiller sobre a vontade humana e a liberdade, sem deixar de observar as dificuldades de notar e expressar o sublime, que pode, através de um objeto natural (ou artístico), expressar um poder que supera a força do homem, cabendo a este somente a tentativa de retê-lo por meio das ideias.

Já dentro da estrutura dos dramas, alguns conceitos schillerianos e hugoanos aparecem quando o maranhense coloca em discussão, por exemplo, a fatalidade e violência da sociedade patriarcal. Nela, os homens nobres tudo

podem, e às mulheres e aos homens pobres resta apenas a obediência, guiada por códigos de nobreza que levavam ao desfecho trágico relações autoritárias e infelizes. Esta sensibilidade de Gonçalves Dias, tanto a respeito de conceitos filosóficos quanto da estrutura social que levava à tragédia, é resultado do diálogo com Friedrich Schiller que, inclusive, teve sua obra *A Noiva de Messina* traduzida pelo brasileiro, porém com a versão final afundada no mar do Maranhão, no naufrágio que tirou a sua vida.

referências bibliográficas

ARÊAS, Vilma. Variações do “amor cortês” em *Leonor de Mendonça* e em *O casamento de Fígaro. Teresa* (USP), São Paulo, nº 12-13, 2013. p. 226-243.

BARBOSA, Ricardo. As três naturezas – Schiller e a criação artística. *Matraga* (UERJ), v. 18, n. 29, Rio de Janeiro, 2011. p. 201-214.

CHIARI, Gisele Gemmi. *A Estética Romântica no Teatro de Gonçalves Dias: Leonor de Mendonça*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2015.

DIAS, Gonçalves. *Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

JACOBBI, Ruggero. *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia, 1958.

LAGO, P.C. Gonçalves Dias censurado. *Revista Piauí*, São Paulo, 27 jun. 2012.

PRADO, Décio Almeida. *A violenta ruptura de Gonçalves Dias*. Folha de S. Paulo, 1994.

_____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTOS, A.C.R. *A obra dramática de Gonçalves Dias*. Em tese (UFMG), v.9, Belo Horizonte, 2005.

SANTOS, S. P. Caminhos do drama burguês: de Diderot a Alexandre Dumas Filho. *Darandina* (UFJF), v.2, nº 1, 2010. p. 1-15.

SCHILLER, Friedrich. *A Noiva de Messina*. trad. Antônio Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Do sublime ao trágico*. trad. Pedro Sússekind, Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. trad. Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. *Teoria da tragédia*. trad. Flávio Meurer. São Paulo: Herder, 1964.

VOLOBUEF, Karin. Friedrich Schiller e Gonçalves Dias. *Revista Pandaemonium Germanicum* (USP), São Paulo, v.9, 2005. p. 77-90.