

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CAMPUS CAXIAS

JULIANA COSTA SILVA

TEATRO GONÇALVINO: análise da condição da mulher em Beatriz Cenci

Caxias - MA

2024

JULIANA COSTA SILVA

TEATRO GONÇALVINO: análise da condição da mulher em Beatriz Cenci

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras, do Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC), da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), como pré-requisito para obtenção do grau de Licenciatura em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Solange Santana Guimarães Morais

Caxias - MA

2024

S586t Silva, Juliana Costa

Teatro Gonçalvino: análise da condição da mulher em Beatriz Cenci / Juliana Costa Silva. -- Caxias: Campus Caxias, 2024.

52f.

Monografia (Graduação) – Universidade Estadual do Maranhão – Campus Caxias, Curso de Licenciatura em Letras.

Orientador: Prof. Dra. Solange Santana Guimarães Morais.

1. Gonçalves Dias. 2. Literatura. 3. Patriarcado. 4. Teatro. I.
Título.

CDU 82-2

JULIANA COSTA SILVA

TEATRO GONÇALVINO: análise da condição da mulher em Beatriz Cenci

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras, do Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC), da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), como pré-requisito para obtenção do grau de Licenciatura em Letras.

Aprovado em: 20 / 08 / 2024

BANCA EXAMINADORA

Solange Santana Guimarães Morais

Profa. Dra. Solange Santana Guimarães Morais (Orientadora)
(CESC-UEMA)

Elizeu Arruda de Sousa

Prof. Dr. Elizeu Arruda de Sousa
(CESC-UEMA)

Nadja Hedra de Queiroz Lima

Profa. Mestranda Nadja Hedra de Queiroz Lima
(CESC-UEMA)

"Dedico esta monografia à minha família, fonte incondicional de amor, incentivo e apoio. Em especial, à minha avó materna (*in memoriam*) e à minha mãe que sempre acreditaram em mim."

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por tudo em minha vida, principalmente por não deixar minha fé e persistência se abalarem em nenhum momento na construção do meu trabalho, que faz parte de um dos meus mais importantes sonhos a serem realizados.

Em especial, ao meu primogênito Rocco Wandrass, pois é a minha maior motivação para lutar para realizações de meus sonhos e ser cada dia o melhor exemplo de ser humano capaz de superar qualquer adversidade, sua existência me tornou uma mulher mais forte e determinada.

À minha avó Francisca Oliveira da Costa (*in memoriam*), pelas memórias de afeto e de mensagens de incentivo que sempre guardarei comigo.

À minha mãe Raimunda Oliveira da Costa, à minha irmã Joiciany, ao meu irmão Jonas e meus tios, por sempre me apoiarem com palavras doces de incentivo nessa minha jornada.

Ao Oriel Wandrass, meu companheiro e pai do meu filho, por estar comigo nessa etapa acadêmica muito importante, agradeço aos auxílios que me concedeu sempre com muito carinho e disposição a contribuir para meu crescimento acadêmico.

A minha orientadora, Solange Santana Guimaraes Morais, pelo compromisso de me orientar. Ressalto ainda que parte deste trabalho é fruto do meu trabalho quando fui sua bolsista, a qual agradeço pela oportunidade que contribuiu no caminho da minha trajetória de pesquisa e escrita acadêmica.

À minha professora de Produção Acadêmico-Científica, Marinalva Aguiar, pelas contribuições de muita relevância na construção de minha monografia.

Ao professor Elizeu Arruda, por se disponibilizar em me emprestar livros que me auxiliaram no desenvolvimento do meu trabalho.

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.

(Fernando Pessoa)

RESUMO

Na literatura, cada obra literária possui seus efeitos de sentidos “é uma linguagem carregada de significados” (Pound, 1997), na qual aponta várias questões histórico-sociais através dos registros literários e em diferentes épocas, ademais servem como valiosos documentos históricos. O presente trabalho, intitulado “Teatro Gonçalves Dias: análise da condição da mulher em Beatriz Cenci”, tem como objetivo geral analisar a condição da mulher na peça teatral Beatriz Cenci (1844-1845), de Gonçalves Dias, com o intuito de apresentar a situação em que a protagonista vivia sob o domínio da figura masculina de sua família, bem como os impactos do regime patriarcal na vida da personagem principal. Por meio deste estudo, foi possível compreender que o teatro não se limita apenas em retratar a experiência individual, mostra também experiências coletivas, tornando-se um poderoso instrumento de crítica social, pois, ao abordar temas relevantes, as peças teatrais nos convidam a questionar as estruturas de poder, as desigualdades e as injustiças que permeiam a sociedade. Também foi possível comprovar que Gonçalves Dias contribuiu para o desenvolvimento do teatro brasileiro numa perspectiva futura ao seu tempo. A pesquisa tem como fundamentação teórica: Aristóteles (1985); Gonçalves Dias (1974); Bandeira (1952); Freud (1930); Moraes (1940), Peixoto (2005); Pereira (2018), entre outros. O estudo nos possibilitou destacar as sequelas advindas do patriarcado que afetou a vida da personagem Beatriz no aspecto social e no psicológico.

PALAVRAS-CHAVE: Beatriz Cenci; Gonçalves Dias; Literatura; Patriarcado; Teatro.

ABSTRACT

Each literary work has its effects of meaning in literature: “It is a language loaded with meanings” (Pound, 1997), in which it points to various historical and social issues through literary records and at different times and serves as valuable historical documents. The general aim of this work, “Gonçalvino Theater: An analysis of the condition of women in Beatriz Cenci” is to analyze the status of women in the play *Beatriz Cenci* (1844-1845) by Gonçalves Dias, in order to present the situation in which the protagonist lived under the male figure of her family, as well as the impacts of the patriarchal regime on the main character’s life. Through this study, it was possible to understand that theater is not limited to portraying individual experiences but also collective experiences, making it a powerful instrument of social criticism. By addressing relevant issues, plays invite us to question the power structures, inequalities, and injustices that permeate society. It was also possible to prove that Gonçalves Dias contributed to the development of Brazilian theater from a perspective ahead of its time. The research is based on the following theoretical foundations: Aristotle (1985); Gonçalves Dias (1974); Bandeira (1952); Freud (1930); Moraes (1940); Peixoto (2005); Pereira (2018); among others. The study enabled us to highlight the consequences of patriarchy, which affected Beatriz’s life both socially and psychologically.

KEYWORDS: Beatriz Cenci; Gonçalves Dias; Literature; Patriarchy; Theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 LITERATURA DRAMÁTICA: O TEATRO COMO REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE	13
2 A CONTRIBUIÇÃO DRAMATÚRGICA DE GONÇALVES DIAS	23
2.1 Aspectos bibliográficos do ilustre maranhense Gonçalves Dias	23
2.2 A importância social do estudo do teatro gonçalvino	28
3 A PERSONAGEM FEMININA SOB O SISTEMA PATRIARCAL PRESENTE NA OBRA DRAMÁTICA <i>BEATRIZ CENCI</i>	33
3.1 Aspecto social de Beatriz Cenci	33
3.2 Aspecto psicológico de Beatriz Cenci	41
CONCLUSÃO	48
REFERÊNCIAS	50

INTRODUÇÃO

No século XIX, o regime patriarcal impôs severas restrições às mulheres, por exemplo, limitando seu acesso à educação e ao mercado de trabalho. Diante desse cenário, escritores como Gonçalves Dias utilizaram a literatura como um poderoso instrumento para desafiar as normas sociais e defender os direitos femininos. Em suas obras dramáticas, Dias abordou temas como tragédia, casamento e o papel social da mulher, dando voz às experiências e anseios de mulheres de diferentes classes sociais. Embora o contexto histórico fosse desafiador, esses autores contribuíram significativamente, inspirando gerações futuras a lutarem por igualdade e justiça. Seus legados ecoam até os dias atuais.

A partir dessa contextualização, o referido trabalho tem como objetivo geral analisar a condição da mulher na peça teatral *Beatriz Cenci*, de Gonçalves Dias, com o intuito de apresentar a situação em que a protagonista vivia sob o domínio da figura masculina de sua família, bem como o seu aspecto social e psicológico. Quanto aos objetivos específicos, concebeu-se destacar a importância da literatura dramática como ferramenta de reflexão da realidade; evidenciar a contribuição dramática de Gonçalves Dias; e discutir sobre o sistema patriarcal e o papel da mulher retratado na obra *Beatriz Cenci*, de Gonçalves Dias.

A escolha do tema se deu pelo fato de que o drama gonçalvino representa tragicamente muitos casos de abusos de poder masculino em muitas famílias, casos estes em que mulheres (mães e filhas) ainda nos tempos atuais sofrem com resquícios de comportamentos patriarcais. O estudo dessa temática é de inteira relevância para contribuir na ampliação sobre as visões femininas com intento de cada vez mais conquistar o rompimento de costumes abusivos do poder masculino advindo do patriarcado.

Esta pesquisa justifica-se pela necessidade de estudar a literatura dramática como forma de instrumento de reflexão sobre a sociedade, tendo como objeto de estudo o drama *Beatriz Cenci* (1844-1845), escrito por Gonçalves Dias, pois a protagonista feminina representa centenas de mulheres que tiveram suas vidas marcadas pelo machismo exacerbado de séculos passados que perdura até hoje. Assim, como muitos romances se tornaram clássicos, o teatro gonçalvino não foi diferente, pois possui um papel crucial na sociedade, permitindo uma reflexão sobre questões contemporâneas, promovendo a empatia e oferecendo uma forma

única de expressar as complexidades da condição humana. Além disso, o teatro e as peças dramáticas têm o poder de provocar discussões importantes sobre temas atuais, contribuindo para a compreensão e a conscientização social. Através de narrativas envolventes e performances impactantes, a literatura dramática continua a ser uma poderosa ferramenta para explorar e entender o mundo em que vivemos. Dessa forma, podemos refletir sobre formas de desconstruir essas estruturas e promover a igualdade de gênero na sociedade.

A condição da mulher na sociedade está em constante mudanças, porém ainda há pensamentos patriarcais que impedem muitas mulheres de se enxergarem como seres independentes do poder de um homem. Dentre muitos “rótulos” designados à mulher a serem analisados, a pesquisa visa também analisar a conduta voltada ao gênero masculino.

Portanto, diante da problemática sobre a condição feminina na dramaturgia gonçalvina, tem-se como questões norteadoras: Qual a importância da literatura dramática como ferramenta de reflexão da realidade? Qual a contribuição dramaturgic de Gonçalves Dias? E qual era o papel da mulher no regime patriarcal revelado na obra *Beatriz Cenci*, de Gonçalves Dias? Esta pesquisa é de caráter bibliográfico e documental, ancorada em leituras de livros impressos e digitais, bem como pesquisas em sites científicos que disponibilizam textos como o epistolário de Gonçalves Dias, dissertações, monografias, artigos e anais com temáticas da figura feminina na sociedade e sobre o panorama teatral brasileiro.

A peça teatral *Beatriz Cenci* foi considerada pelo Conservatório Dramático Brasileiro como imoral pelo seu conteúdo, pois na época foi proibida de ser encenada e publicada, fato este que causou infelicidade ao dramaturgo Gonçalves Dias, pois o teatro configura-se como uma forma de mostrar às pessoas uma visão mais ampla da sociedade, bem como proporcionar posicionamentos mais abertos à diversidade cultural e estimular o pensamento crítico da sociedade.

Na carta datada em 25 de outubro de 1846, dirigida ao amigo Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, no epistolário “Correspondências Ativas de Gonçalves Dias”, o teatrólogo maranhense revelou:

A minha Beatriz teve pena de excomunhão máxima — isto é — está interdita de entrar no Santuário das artes — scil[icet] — no Teatro. O Bivar * que fulminou aquela tremenda excomunhão, encarregou-se da oração fúnebre: tem invenção, disposição e estilo, disse ele, mas é imoral! (Dias, 1964. p.58)

Beatriz Cenci é a obra mais polêmica do escritor maranhense, pois foi na época censurada e julgada por diferentes avaliadores. Para Mainenti (2016, p.128), “Mesmo após a defesa empreendida pelo autor, novo parecer de André Pereira Lima de 15 de julho de 1846 manteve a proibição sob a alegação de que a tragédia continha boas ofensas à moral e à religião”. Gonçalves Dias insistiu para a peça ser ao menos publicada, pois era difícil escrever uma obra literária que estivesse de acordo com as regras exigidas pela crítica conservadora, haja vista que o Conservatório Dramático Brasileiro oitocentista não aprovava ensaios com assuntos que causavam repúdio, escândalos ou que fossem contra os preceitos moralistas defendidos pela burguesia da época. Segundo Mainenti (Ibid., p.13), “inicialmente, o Conservatório se organizou como uma associação de homens de letras, interessados em conduzir os rumos do teatro no Brasil”. De acordo com afirmação citada no trecho acima, percebe-se que até o grupo de avaliadores do Conservatório Dramático era formado apenas por homens, evidenciando a exclusão feminina da sociedade intelectual e do meio literário da época.

A pesquisa está organizada em três capítulos: o primeiro capítulo é sobre a literatura dramática como forma de representação da realidade em que o foco será abordar a importância das peças teatrais como ferramenta de imitação da realidade que trabalha várias questões sociais, políticas, culturais e emocionais.

O segundo capítulo descreve sobre a contribuição dramaturgica de Gonçalves Dias, cujo foco será analisar em que aspectos a dramaturgia de Gonçalves Dias influenciou consideravelmente na Literatura brasileira, bem como a sociedade. O último capítulo faz uma abordagem sobre a protagonista feminina da obra teatral *Beatriz Cenci*, em que o foco será analisar a personagem nos aspectos social e psicológico dentro do sistema patriarcal.

1 LITERATURA DRAMÁTICA: O TEATRO COMO REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

A literatura dramática, originária da Grécia Antiga, considerada o leito do teatro ocidental, surgiu por volta de 550 a.C. em Atenas. É um tipo de gênero literário escrito para ser encenado no teatro. Segundo Rodrigues (2020), a palavra "teatro" tem origem grega "theatron", que significa local de observação. O termo grego se refere ao espaço destinado à encenação de peças teatrais em palcos (que se configura como o mundo). É de suma importância destacar que literatura dramática e o teatro estão atrelados, porém não podem ser confundidos, afirma Cardoso Filho que,

O gênero dramático ou, dito de outra forma, o texto dramático, não deve ser confundido com o teatro. Ambos possuem caracteres comuns, mas a literatura é uma arte baseada na palavra e o teatro se fundamenta na cena. A questão da literatura dramática está em como dizer, como traduzir o que se passa nos acontecimentos e no pensamento das personagens de modo a expor os conflitos como se tanto eles (os acontecimentos) quanto as personagens que os vivem existissem por si mesmos (Cardoso Filho, 2011, p.120)

O foco principal da literatura dramática reside na palavra e na construção textual. É através das falas dos personagens, das descrições de cenários e ações, e das rubricas que a história é encenada; já o teatro é a materialização da literatura dramática em um palco.

As peças teatrais são compostas por diálogos entre personagens, elementos cênicos, características da ambientação, sons ou ruídos de objetos e seres, bem como movimentos dos atores. As peças podem abordar temáticas variadas, desde questões sociais a aspectos da condição humana. É importante ressaltar que, ao longo do tempo, a palavra "teatro" foi adotada por diversas línguas e culturas, mantendo sua essência original relacionada à representação cênica e à expressão artística.

O gênero teatral traz consigo uma ação transformadora, ação em que o homem consegue compartilhar suas vivências, transmitir mensagens e reflexões sobre a vida e a sociedade, a mimese. A imitação e a representação são fundamentais para a aprendizagem da capacidade de expressar sentimentos e emoções. De acordo com Rosemari Bendlin Calzavara (p. 61, 2000)

A ação do drama é mimética: representa, imita. Ora, imitar é próprio do ser humano. O homem é o maior imitador dos viventes, é por imitação que ele aprende e apreende as primeiras noções da vida. No ato de imitar, o homem representa situações acontecidas a outro homem ou a outro grupo social. O imitado é causa de prazer para o ser humano. Mesmo que o objeto imitado possa parecer grotesco ou repugnante, a curiosidade humana conduz o homem para essas imagens.

A imitação está presente na vida do indivíduo desde as primeiras fases do desenvolvimento através da observação e representação, logo o drama é uma atividade em que o ser humano consegue dominar devido há muitos fatores, por exemplo, a compreensão da complexidade dos sentimentos e a linguagem, fazendo do drama uma poderosa ferramenta de reflexão das ações humanas.

O teatro na Grécia Antiga tinha uma função muito interessante, segundo Leite (2020), a função estava relacionada às manifestações religiosas e ligada ao deus Dionísio (deus do vinho, das comemorações, do teatro e da felicidade), e mais tarde passou a ter uma função social e cívica. O primeiro homem a encenar foi Téspis, considerado o primeiro ator do Ocidente (por volta de 534 a.C.), fez o primeiro monólogo, utilizou uma máscara e interpretou o deus Dionísio.

Em diferentes culturas ao redor do mundo, o teatro desempenha papéis diferentes e significativos, em algumas culturas o teatro mantém viva a história e a identidade do povo. Em outras culturas, o teatro é usado como uma ferramenta para abordar temáticas sociais, políticas e econômicas, dando voz a grupos de pessoas com posições de desvantagem e exclusão no seio da sociedade. Ademais, em muitas comunidades, o teatro é uma forma de entretenimento popular e uma expressão artística que celebra a criatividade do ser humano. Portanto, em cada cultura, o teatro continua a evoluir e se adaptar, desempenhando funções únicas que refletem as necessidades e valores de cada sociedade.

Existem vários tipos de textos dramáticos, como comédia, tragédia, tragicomédia, farsa entre outros, cada um desses gêneros reflete características de diferentes momentos históricos. A tragédia e a comédia são dois gêneros teatrais fundamentais que surgiram na Grécia Antiga e moldaram a dramaturgia ocidental. Apesar de suas diferenças, ambos compartilham raízes comuns e exerceram uma profunda influência na cultura e na sociedade. As tragédias gregas exploravam temas como o destino e a moralidade. As comédias gregas eram geralmente satíricas e humorísticas, abordando temas cotidianos e políticos. A tragicomédia, por

sua vez, é um gênero que mescla elementos trágicos e cômicos. Ela se tornou popular durante o período do Renascimento (sua finalidade era fazer renascer a cultura e a arte da Grécia e da Roma Antiga, por influência dos valores da Antiguidade Clássica), refletindo a complexidade das experiências humanas durante esse período de intensas mudanças culturais e intelectuais. A farsa, por fim, é um gênero teatral que se destaca pelo humor exagerado, situações anormais e personagens estereotipados.

O teatro no Brasil teve suas primeiras manifestações no século XVI, durante o período colonial como instrumento pedagógico. A chegada dos colonizadores portugueses trouxe consigo tradições teatrais europeias. Foi por meio da Companhia de Jesus, organização ligada à Igreja Católica (1534) e criada pelo espanhol Inácio de Loyola, que aconteceram as primeiras encenações, com o objetivo de disseminar a fé cristã entre a população nativa (povos indígenas).

As peças teatrais produzidas pelos jesuítas, denominadas "peças de catequese" ou "autos religiosos", apresentavam histórias bíblicas e ensinamentos religiosos de forma lúdica e acessível aos indígenas. Cabe ainda ressaltar que o teatro jesuítico, apesar de sua finalidade religiosa e pedagógica e da imposição cultural que exercia, teve pontos positivos, ou seja, contribuiu para a difusão da língua portuguesa no Brasil. A imagem a seguir reforça as informações dadas sobre as participações dos jesuítas.

Figura 1: Indígenas na catequização



Fonte: Fundação da cidade de São Paulo, 1554. Pintura de Oscar Pereira da Silva (1865–1939).

A pintura representa um momento crucial da história brasileira: a catequização indígena durante o período colonial. A obra retrata, de forma idealizada, uma celebração religiosa (chamada de auto religioso) em terras brasileiras no século XVI, com a presença de padres jesuítas, indígenas e elementos da cultura europeia. Estes autos religiosos representavam uma forma de comunicação e interação entre os colonizadores e os povos nativos, contribuindo para a formação das raízes do teatro brasileiro. Os próximos séculos continuam marcados pela influência do teatro português e espanhol com o surgimento de peças satíricas e comédias de costumes. Aos poucos, o teatro vai perdendo o sentido pedagógico e se consagra como um grande veículo de entretenimento. Esse processo é influenciado pelos investimentos realizados na criação de infraestrutura para apresentação das peças e na assimilação de características nacionais aos espetáculos.

Segundo Lafayette Silva (1938, p.15): “As manifestações iniciais do teatro brasileiro são encontradas no programa da catequese dos nossos aborígenes pelos missionários jesuítas João Aspicuelta Navarro, Manoel da Nóbrega e sobretudo o José de Anchieta”. A pesquisadora afirma que os jesuítas utilizavam peças teatrais, como uma ferramenta para difundir a fé cristã entre os nativos, transmitindo ensinamentos religiosos por meio da encenação, também é dado destaque ao padre José de Anchieta (1534-1597), considerado o primeiro dramaturgo do país e o maior líder da Companhia de Jesus no Brasil colonial. Ele escrevia peças teatrais em latim e na língua dos indígenas, combinava elementos da tradição teatral europeia com as tradições dos povos nativos, resultando em um teatro autêntico para a história do teatro brasileiro.

Durante os séculos XVI e XVII, as apresentações eram, em sua maioria, amadoras e ocorriam em espaços improvisados. A partir da segunda metade do século XVIII, essa realidade começou a mudar. Surgiram as primeiras casas de espetáculos fixas, como o Teatro da Praia em Salvador (1760), possibilitando um ambiente mais propício para a produção teatral. O Teatro da Praia influenciou a dramaturgia brasileira, incentivando a criação de peças com temas nacionais e linguagem mais contemporânea. Autores brasileiros como Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga escreveram peças para serem encenadas no teatro. Nelson de Araújo, sobre o século XVIII, afirma:

A segunda metade do século XVIII significou, para o teatro brasileiro, o aparecimento das primeiras casas de espetáculos, com a implantação de elencos regulares, e de incipiente, mas bem caracterizada profissionalização. Recebeu também a colônia lusitana na América, àquela época, a primeira visita de companhia europeia, a do ator português Antônio José de Paula, que esteve no Rio de Janeiro, retornando a Portugal em 1794. A diversificação de gêneros, uma das tônicas do teatro português de então, teve alguns reflexos no Brasil, ao menos fazendo chegar até o Rio o teatro de bonecos, extremamente popular em Lisboa, cedo testemunhado por viajantes estrangeiros na cidade brasileira (Araújo, 1977, p.17)

Com a criação da primeira companhia de teatro profissional do Brasil por Antônio José de Paula, em 1768, e com a chegada da diversidade do gênero teatral, lançaram-se as bases para o desenvolvimento da cena teatral do país. Isso marcou uma virada no teatro brasileiro, afastando-se das produções amadoras e rumo a uma estrutura mais formalizada e profissionalizada.

Foi no século XIX que o teatro brasileiro começou a se desenvolver de forma mais significativa na cidade do Rio de Janeiro, que na época era a capital do Império (anos mais tarde, RJ se torna o principal centro cultural do país), com a construção de teatros, a consolidação de companhias e produções de peças nacionais. Esse período foi marcado pela vinda da família real portuguesa. Em decorrência do decreto de 28 de maio de 1810, assinado por D. João VI, ele anunciou em seu decreto a necessidade da construção de "teatros decentes" para a nobreza, que necessitava de entretenimento e que o teatro fosse nomeado com o seu nome.

Segundo a pesquisa de Lafayette Silva, D. João VI anunciou da seguinte forma,

Fazendo-se absolutamente necessário nesta capital que se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela Minha Residência nela e pela concorrência de estrangeiros e 25 de outras pessoas que veem das extensas províncias de todos os mais Estados... (Silva, 1938, p. 24 e 25)

Inicialmente, o teatro era voltado principalmente para a burguesia, com peças teatrais que retratavam temas europeus e dramas românticos devido à forte influência religiosa, cultural e social das classes dominantes que refletiam interesses e valores da elite da época. Fatores como a linguagem utilizada nas peças (era rebuscada e culta), o acesso a teatros de produção de alto custo que só a elite podia arcar, ou seja, a hegemonia da burguesia no teatro colaborou para a perpetuação de uma visão de mundo limitada (causando a incapacidade de compreensão da

verdade), que não contemplava as realidades e os desafios da outra parte da sociedade excluída.

No entanto, é importante ressaltar que o teatro brasileiro não se limitou a essa fase inicial. Com o passar do tempo, surgiram movimentos que buscavam democratizar o acesso à arte cênica e retratar a realidade brasileira de forma mais autêntica. Segue imagem que confirma o que se diz:

Figura 2: Theatro Imperial



Fonte: Theatro Imperial São João, no Rio de Janeiro, em gravura de W. Loellot de 1835 - Foto: Biblioteca Nacional

O edifício imperial se destaca no centro da imagem, evidenciando sua importância como um dos principais centros culturais da cidade. Sua arquitetura neoclássica, reflete a influência europeia e a busca por um padrão estético mais sofisticado.

Com a chegada da independência do Brasil, em 1822, houve um aumento do sentimento nacionalista e uma busca por expressões culturais que refletissem a identidade brasileira. Neste período, o teatro sofre influências do Romantismo e mais tarde do Realismo, se tornando um instrumento de discussão e crítica da realidade da sociedade. Nesta época, surgiram grupos teatrais que buscavam explorar temas mais próximos da realidade brasileira, como a Companhia de João Caetano, um grande ator que ganhou destaque por suas adaptações de peças estrangeiras para o contexto brasileiro.

João Caetano dos Santos foi considerado o precursor do teatro profissional brasileiro, sua companhia foi a primeira a ser fundada no Brasil por volta do ano de 1833, no Rio de Janeiro. O nome da companhia era Companhia Nacional

João Caetano. A partir desse momento, a história do teatro brasileiro começa a se consolidar, pois as companhias foram responsáveis por trazer uma variedade de peças e espetáculos para diferentes regiões do país, contribuindo para a diversificação e popularização do teatro, bem como a descoberta posterior de atores e grandes escritores como Gonçalves de Magalhães e Antônio Gonçalves Dias.

Em 1843, surgiu o Conservatório Dramático Brasileiro, uma instituição de ensino teatral fundada no Rio de Janeiro. O conservatório oferecia aulas de interpretação teatral, dança, música, como também promovia espetáculos e apresentações públicas. Os dramas do século oitocentista, para serem encenados e publicados, deveriam passar por uma avaliação rigorosa pelo Conservatório Dramático Brasileiro, o qual julgava muito pontos críticos, por exemplo: o enredo, a estrutura e o possível conflito que causaria na sociedade daquela época. Khéde afirma:

Sendo assim o Conservatório Dramático Brasileiro, tendo como principal critério de avaliação das obras no seu grau de fidelidade a moral reinante, o acatamento à religião e aos poderes constituídos, propôs a de contribuir para o melhoramento da produção teatral, para o refinamento dos hábitos e gostos do público e para a difusão de comportamentos considerados civilizados (KHÉDE, apud LIRA. 1981, p. 80)

De acordo com Khéd, o Conservatório Dramático Brasileiro selecionava para encenação somente ensaios dramáticos que possuíam todos os critérios exigidos. As obras que eram aprovadas não possuíam conteúdos, por exemplo, de teor imoral, ou seja, que não estivesse de acordo com os preceitos morais e religiosos da época, bem como enredos e personagens com ações e pensamentos morais que fossem contrários aos costumes da burguesia.

Uma das regras importantes do Conservatório Dramático Brasileiro, era a necessidade de aprovação prévia do texto a ser encenado, era nesse momento que a comissão julgava os textos e selecionava para encenação publicação. Mariana Amorim afirma que:

Deu-se, assim, a criação de uma instituição criada pelos membros da comissão de 1839, denominada Conservatório Dramático Brasileiro, em 1843, à qual foram delegadas as atribuições de censura teatral. As atividades da censura, antes ligadas somente às peças apresentadas no Teatro São Pedro de Alcântara agora seriam estendidas aos demais teatros da corte brasileira (Amorim, 2008, p. 14).

O Conservatório Dramático Brasileiro atribuiu a censura como uma forma de controlar e regular as peças teatrais que eram apresentadas na época, a fim de garantir que as peças não fossem ofensivas ou depravadas (atribuições dos censores). Naquela época, as autoridades preservavam a moralidade pública, então não poderia ser encenadas peças que causariam repugnância ou desordem na sociedade, visto que já era sabido da grande importância e influência do teatro como representação da realidade.

Através de peças teatrais, os dramaturgos e os atores têm a oportunidade de explorar questões sociais, políticas e pessoais, oferecendo ao público uma representação de diferentes aspectos da vida por meio de personagens e situações, proporcionando um espaço único para crescimento pessoal, profissional e artístico.

A dramaturgia brasileira passou por diversas fases significativas do século XX em relação às mudanças sociais, políticas e culturais do país. No início do século, o teatro teve uma modernização na busca de tratar dos problemas do Brasil, porém, com o golpe militar, o teatro entrou em crise. Sobre esse período Maria Cristina Castilho Costa afirma que:

No final da década de 1970 tem início a abertura política, que prepara o fim da ditadura militar. Com a eleição de Tancredo Neves para a Presidência da República, restaura-se a ordem democrática e, em 1988, é promulgada uma nova Constituição que extingue a censura no país e com ela o DOPS e os Serviços de Censura de Diversões Públicas existentes na União e nos estados (Costa, 2008, p. 21).

No século XX, o teatro, assim como outras fontes de entretenimento e informação, sofreu fortemente com o regime da ditadura militar no Brasil (1964-1985), regime político em que os membros das forças armadas centralizaram o poder do estado, pois a censura restringiu a liberdade de expressão e limitou a abordagem de certos temas considerados sensíveis pelo regime ditatorial militar. Foi somente com o fim da ditadura militar e a restauração da democracia, que a censura foi sendo progressivamente abolida.

Alguns grupos de resistência teatral nesse período não hesitaram em criticar o governo, os principais foram: Teatro de Arena (fundado por José Renato Pécora, produziu peças que abordavam temas sociais e políticos de forma direta e engajada); Grupo Opinião (criado no Rio de Janeiro), foi um dos primeiros a se manifestar contra o golpe militar de 1964); Oficina(Fundado por Zé Celso Martinez

Corrêa), suas montagens eram caracterizadas por um experimentalismo radical e por uma linguagem teatral que buscava romper com os padrões convencionais. O teatro de resistência contribuiu para a construção de uma identidade nacional, baseada nos valores da democracia, da justiça social e da liberdade.

A extinção definitiva da censura no país ocorreu no final do século XX, como parte do processo de consolidação dos direitos e liberdades democráticas no Brasil. Somente nas décadas de 90, é que o teatro brasileiro voltou a crescer. O resultado disso foi a expansão de diversos grupos de teatro por todo o país e a criação de várias peças, festivais e outros eventos que ocorrem até hoje.

O teatro brasileiro no século XXI foi marcado pela exploração de temas contemporâneos como violência urbana, identidade e diversidade de gênero, sexualidade, entre outros assuntos considerados antes sensíveis à sociedade. Os espaços teatrais ganharam destaque como apresentações e performances em espaços públicos. Nesse período contemporâneo, o teatro possui liberdade para contestar a realidade social e política do país. Em relação à reestrutura do teatro, segundo Gislaïne Pozzetti,

Desta forma, entendo que o teatro do século XXI vem travando um diálogo próximo e constante com as diversas linguagens artísticas e demais áreas do conhecimento em vários níveis, no âmbito das pesquisas, dos estudos e das criações, ampliando, assim, as investigações das teorias e das poéticas, o que, evidentemente, desafia os conceitos estabelecidos pela tradição e leva o teatro a testar seus limites e criar outros paradigmas de cena que representam novas zonas de significação à cena contemporânea. (Pozzetti, 2021, p.23)

Portanto, o teatro passou a construir uma interação com outras formas de expressão artística e campos do conhecimento, ressaltando como isso contribuiu para reinvenção da prática teatral, rompendo com paradigmas estabelecidos em séculos passados e explorando novas possibilidades de significação na cena contemporânea, popularizando o acesso à cultura. Por meio de novas tecnologias, das práticas e o estudo de todas as formas de expressão artística, o teatro se torna mais inclusivo e acessível para a sociedade em geral. Além disso, a era digital possibilita a criação de conteúdos interativos e imersivos, expandindo as possibilidades criativas para os artistas.

Ao longo da história, o teatro preserva memórias, valores e tradições de diferentes culturas, construindo um legado de identidade. Através da preservação e

da reinterpretação de peças clássicas, as novas gerações constroem uma ponte entre o passado, o presente e o futuro. Assim, a dramaturgia se consolida como uma poderosa ferramenta de transformação social, promovendo a reflexão crítica sobre diversas questões relevantes da sociedade.

2 A CONTRIBUIÇÃO DRAMATÚRGICA DE GONÇALVES DIAS

Algumas peças teatrais de Gonçalves Dias apresentam características típicas do Romantismo, como a valorização das emoções e a idealização do passado e outras peças apresentam características marcantes do realismo, como crítica social e análise psicológica dos personagens. Apesar de serem peças teatrais com personagens e cenários estrangeiros. A dramaturgia de Dias não foi tão aclamada quanto sua poesia nacionalista e indianista. No entanto, elas demonstram a versatilidade do autor e sua busca por diferentes formas de expressão artística.

2.1 Aspectos bibliográficos do ilustre maranhense Gonçalves Dias

Figura 3: Antônio Gonçalves Dias



Fonte: Disponível no site brasilecola.uol.com.br

Antônio Gonçalves Dias nasceu em um sítio chamado Boa Vista, em terras de Caxias, no Maranhão, no dia 10 de agosto de 1823 e faleceu no dia 3 de novembro de 1864 em um naufrágio do navio Ville de Boulogne, próximo à região dos baixos dos Atins, no Maranhão. Durante seus 41 anos de vida, o escritor maranhense foi poeta, teatrólogo, jornalista e professor. É conhecido como o grande poeta da Geração Romântica no Brasil, deu dimensão poética ao tema dos povos nativos e da nacionalidade.

Segundo Pereira (2016), Gonçalves Dias era filho de João Manuel Gonçalves Dias, um comerciante português e Vicência Mendes Ferreira, após dois

anos do nascimento do futuro ilustre poeta, a família saiu do sítio Boa Vista e passou a residir na zona urbana de Caxias, Rua do Cisco. Segundo o pesquisador caxiense Ezíquio Barros Neto, em sua página intitulada *Logradouro também é patrimônio histórico*, publicada em 11 de setembro de 2017, afirma o pesquisador que, por volta de 1845, a “Rua Direita” (nome comum dado às ruas pelos portugueses) era o nome da rua em que morou o poeta Antônio Gonçalves Dias espaço esse que também já teve outros nomes, como: Rua Formosa, Benedito Leite, do Cisco, e atualmente, foi nomeada de Fause Elouf Simão na cidade de Caxias, Maranhão.

Gonçalves Dias teve sua infância marcada pela miscigenação, pois sua mãe era descendente de indígenas e negros, o que o expôs à diversidade cultural desde cedo. Apesar de ser filho de um comerciante português, Gonçalves Dias era considerado mestiço devido à origem de sua mãe, fato que marcou sua vida profundamente. De acordo com Lúcia Miguel Pereira,

Entretanto, foi o fato de ser lusitano o pai, e filha da terra a mãe, que tornou tão importante a data do seu nascimento. Que de algum modo imprimiu um caráter simbólico ao primeiro grande poeta do Brasil; que pôs uma misteriosa identidade entre o seu destino e o país (Pereira, 2016, p. 3).

O grande escritor caxiense nasceu em terras brasileiras, após o período da independência brasileira, sendo fruto de um romance de duas culturas; parece ter sido predestinado a exaltar a sua terra natal.

Em 1829, João Manoel despacha Vicência para casar-se com Adelaide Ramos de Almeida (moça lusitana). Dias, aos seus 6 anos de idade, passou a residir com a madrasta e somente depois da morte do seu pai, ele voltou a ter contato com sua mãe biológica.

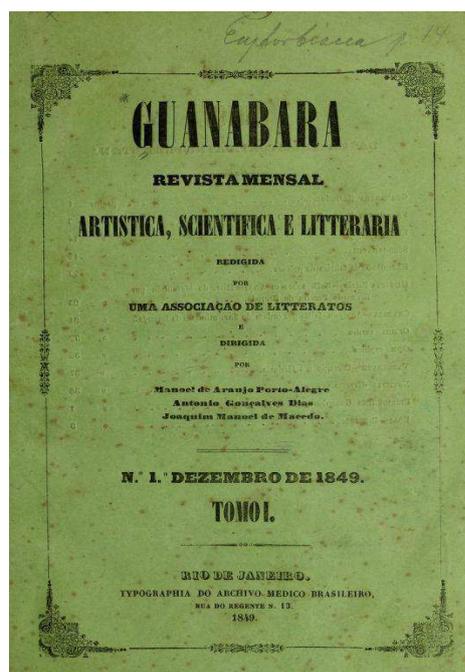
De acordo com a pesquisa de Jomar Moraes (1998), o ilustre escritor maranhense fez os primeiros estudos de letras com o professor José Joaquim de Abreu, em 1830. Sete anos depois, seu pai faleceu em São Luís e então viajou para Coimbra, onde ingressou no Colégio das Artes, estudando disciplinas como latim, grego, francês e filosofia, sob a direção do professor Luís Inácio Ferreira, tendo um contato forte com obras clássicas da literatura e cultura europeia. Em 1839, com alguns problemas financeiros devido aos prejuízos deixados pela Guerra da Balaiada (em Caxias) e sem o apoio de sua madrasta, Gonçalves Dias aceitou ajuda financeira de seus amigos e permaneceu em Portugal para estudar.

Aos seus 17 anos, matriculou-se na Universidade de Direito em Coimbra, onde participou ativamente da vida cultural da cidade, frequentando rodas literárias e eventos artísticos. Após três anos, com saudades do Brasil, escreveu o poema *Canção do Exílio* (1843) que marcou o Romantismo no Brasil. Nessa época, escreveu grande parte dos poemas de *Primeiros Cantos* (1846) e *Segundos Cantos* (1848).

Em 1845, retornou ao Brasil, hospedando-se na casa da família de seu amigo Alexandre Teófilo, lá escreve os seus poemas *Seus olhos* e *A leviana*, inspirados em Ana Amélia, prima e cunhada de seu amigo, por quem nutrirá grande paixão. Em 1846, foi morar no Rio de Janeiro, marcando um novo capítulo em sua vida e carreira literária. A antiga capital do Brasil ebulia com a efervescência romântica e cultural, proporcionando o ambiente ideal para o poeta desabrochar seu talento.

O poeta brasileiro, aos seus 24 anos de idade, foi chamado para exercer o cargo de professor de Latim e História do Brasil do Colégio Pedro II, durante esse período escreveu para diversos jornais. No ano de 1849, fundou uma revista no Rio de Janeiro chamada Guanabara, juntamente com Joaquim Manoel de Macedo, Manuel e José de Araújo Porto-Alegre, tornando-se uma importante associação de literatos. A revista teve relevância na circulação de produções românticas.

Figura 4: Capa da revista mensal *Guanabara*, edição nº 1



Fonte: Disponível no site archive.org

Bandeira (1952) afirma em sua pesquisa que Dias, em 1851, ao visitar São Luís, apaixonou-se por Ana Amélia. Dias escreve uma carta à dona Lourença Ferreira do Vale (mãe de sua amada) pedindo a mão de Ana Amélia em casamento. No ano seguinte, recebeu uma resposta negativa, fato que deixou o coração do poeta marcado pela melancolia, pois, por ser mestiço, a família dela não permitiu o casamento. Um ano depois da decepção amorosa, casa-se com Olímpia Carolina da Costa, com quem teve uma filha chamada Joana da Costa Gonçalves Dias.

Em 1855, seus caminhos se cruzaram novamente com os de Ana Amélia, em terras europeias. O reencontro, porém, foi marcado por um profundo sofrimento, já que Ana Amélia já estava comprometida. Esse momento reavivou conflitos internos no poeta, que se viu dividido entre o amor que ainda sentia por Ana Amélia e a realidade da situação de ambos.

A frustração e a melancolia que tomaram conta de Gonçalves Dias se transformaram em versos torturantes no poema "Ainda uma vez - Adeus!"; o poema foi escrito do dia 18 a 21 de maio de 1855 e possui dezoito estrofes de amargura e sofrimento.

AINDA UMA VEZ – ADEUS!

Enfim te vejo! – enfim posso,
Curvado a teus pés, dizer-te,
Que não cessei de querer-te,
Pesar de quanto sofri.
Muito penei! Cruas ânsias,
Dos teus olhos afastados,
Houveram-me acabrunhado,
A não lembrar-me de ti!

Dum mundo a outro impelido,
Derramei os meus lamentos
Nas surdas asas dos ventos,
Do mar na cressa cerviz!
Baldão, ludibrio da sorte
Em terra estranha, entre gente,
Que alheios males não sente,
Nem se condói do infeliz!

Louco, aflito, a saciar-me
D'agrar minha ferida,
Tomou-me tédio da vida,
Passos da morte senti;
Mas quase no passo extremo,
No último arcar da esp'rança,
Tu me vieste à lembrança:

Quis viver mais e vivi!

Vivi; pois Deus me guardava
 Para este lugar e hora!
 Depois de tanto, senhora,
 Ver-te e falar-te outra vez;
 Rever-me em teu rosto amigo,
 Pensar em quanto hei perdido,
 E este pranto dolorido
 Deixar correr a teus pés. (...)

Gonçalves Dias (DIAS apud MORAES, 1998, p. 307-318)

Por meio dessas primeiras estrofes, o autor faz uma declaração de amor a Ana Amélia, um amor que está penetrado dentro dele. Mesmo impedido de amar, o autor também declara seu sofrimento por não alcançar seus desejos e sonhos em relação a esse amor e expõe, através de suas tristes palavras, que está cercado por pessoas que não compreendem sua dor amorosa, dor que piorava a cada dia em manter um casamento infeliz com Olímpia.

A vida de Gonçalves Dias depois de sua formação acadêmica, casamento por conveniência e depois do falecimento precoce de sua filha, no dia 24 de agosto de 1856, se tornou um turbilhão de atividades. Motivado pela dor da perda e pelo espírito destemido que sempre teve, Dias embarcou em viagens constantes pelo Brasil e pela Europa. Visitou diversos estados brasileiros, como: Amazonas, Maranhão, Pará, Rio de Janeiro e São Paulo. Na Europa, passou pela Alemanha, Espanha, França, Itália e Portugal.

Em meio a essas numerosas atividades, Dias várias vezes teve episódios preocupantes de saúde; ainda quando Olímpia gerava sua filha, segundo Jomar Moraes, “Olímpia estava no quarto mês de gestação e com o esposo doente dos pulmões embora este não admitisse jamais sua moléstia” (1998, p. 99). O grande escritor já estava dando sinais de tuberculose, fato que não dava tanta relevância. Em 1860, acontecem episódios de malária e escarros de sangue, dois anos depois os médicos o diagnosticaram com inflamação crônica do fígado e lesão incipiente do coração; em seguida, é diagnosticado com hepatite subaguda e perturbações no coração.

A tuberculose, a malária e as novas enfermidades agravaram o quadro geral de saúde do poeta, tornando-o cada vez mais frágil. Mesmo com sua saúde precária, ele, durante sua trajetória, vivia intensamente com sede de ter glória, de deixar seu nome com um legado, isso explica tantas produções, viagens, trabalhos

dentro e fora do Brasil. Fez uma viagem no navio Grand Condé, que partiria do Rio de Janeiro e desembarcaria na França. Nesse período de viagem, circulou uma notícia equivocada no Brasil, afirmando que o escritor havia falecido na embarcação; depois, a notícia foi esclarecida e o escritor ficou dois anos na França buscando cura. Sem melhora aparente, decidiu voltar ao Brasil, no navio Ville de Boulogne. Segundo Jomar Moraes,

A 2 de novembro pediu para ser levado ao toldo da embarcação, de onde contemplou, longe, a terra das palmeiras. Desfalecido, foi novamente encaminhado ao seu leito, e ali desapareceu, tragado pelo mar, na madrugada do dia 3 de novembro de 1864, quando o Ville de Boulogne bateu contra recifes do Baixio dos Atins, cumprindo-se, assim, a morte várias vezes profetizada. (Moraes, 1998, p.148)

O pedido de Dias para subir ao convés pode ser interpretado como um último desejo de se despedir da terra natal, de observar pela derradeira vez a paisagem que tanto o inspirou em sua poesia. A crença de que a morte de Dias em um naufrágio era predestinada pode ser vista como uma forma de lidar com a tragédia. Sua morte prematura e seus escritos melancólicos e saudosistas nos remetem a um trecho de sua poesia *Canção do exílio* (1843): “□ Não permita Deus que eu morra, Sem que eu volte para lá; Sem que desfrute os primores Que não encontro por cá...”; esta passagem é uma expressão comovente do anseio do poeta pela sua terra natal e que desejava morrer em solo natal e o destino fez assim. Dias partiu cedo, mas sua obra permanece viva, eternizando seu legado literário.

2.2 A importância social do estudo do teatro gonçalvino

Ainda que Gonçalves Dias seja mais conhecido por sua poesia romântica, ele também escreveu peças teatrais que, apesar de menos famosas (entre 1843 e 1850), possuem grande importância social e cultural. Segundo Joaquim Serra, “Gonçalves Dias não foi somente um poeta lírico, chefe da escola, era um prosador elegante do mais sedutor estilo (Serra, 1883, p. 140)”. Gonçalves Dias escreveu quatro peças de teatro *Patkull* (1843), *Beatriz Cenci* (1844-1845), *Leonor de Mendonça* (1846) e *Boabdil* (1850), construindo sua obra Teatro Completo. Além das quatro peças, traduziu uma peça teatral chamada *Noiva de Messina* (1803), de

Friedrich Schiller, escritor alemão que exerceu influência inicialmente no poeta romântico brasileiro. Dias se inspirou em outros autores como Shakespeare e Victor Hugo, incorporando elementos do drama romântico europeu em suas obras, desde a estrutura das peças até a caracterização dos personagens.

As obras de Dias representam um importante capítulo na história do teatro brasileiro, pois tratam de assuntos socioculturais. O intuito do escritor era tornar suas peças reconhecidas no Brasil, porém suas peças teatrais não tiveram grande repercussão durante o século XIX. Dentre as quatro peças, *Leonor de Mendonça* (1846) teve mais destaque no cenário da dramaturgia no Brasil, foi a peça mais elogiada do escritor, além de ter sido a única encenada e publicada quando o autor estava vivo. Muitos críticos até os dias atuais se encantam pelo tão admirável drama, sendo considerada uma obra-prima. As outras obras foram publicadas e reconhecidas após sua morte.

Patkull escrita em 1843 foi a primeira obra teatral do autor e é baseada na história de Patkull, um nobre guerreiro da Livônia. A trama gira em torno de lealdade, traição e conflitos internos. A obra narra a história do personagem Patkull (personagem principal) que parte para a guerra e deixa sua amada, Namry, na responsabilidade de seu amigo Paikel (um antigo namorado de sua dama), seu mensageiro. O amigo, abusando da ausência do herói, tenta reconquistar o amor antigo de Namry. Em meio aos acontecimentos, a empregada e amiga de Namry descobre o antigo romance e o verdadeiro plano de Paikel, e acaba revelando ao herói o que se passara na sua casa; ao acreditar que sua amada o traiu, decide-se deixar por morrer, Namry sabendo de tudo ainda tenta salvar Patkull da prisão e revelar que mesmo ela não o amando se manteve fiel. O personagem Patkull, sabendo que sua esposa não o amava como queria, não fez nenhum esforço para tentar se salvar, deixando sua amada viúva e morrendo como um herói.

A peça *Beatriz Cenci* (1844 -1845) é baseada em uma história verídica de Beatrice Cenci, uma jovem romana do século 16, que assassinou seu próprio pai abusador, o conde Francisco Cenci. Beatriz Cenci ficou órfã de mãe e cresceu sob a guarda do pai; a protagonista viveu muito tempo excluída do convívio social, tendo como figura social apenas o seu genitor. Ao se tornar moça, seu pai a desejava como mulher, organizou vários eventos com o intuito de consumir seus anseios pecaminosos. A sua esposa Lucrecia começou a desconfiar que a real intenção era seduzir Beatriz Cenci. Ao mesmo tempo que Francisco observava sua filha com

olhar pecaminoso, um jovem chamado Márcio se apaixonava perdidamente pela moça.

Ainda na trama, o pretendente tenta conquistar a confiança de Francisco, mas, infelizmente não consegue conquistar a “mão da amada”. Em pouco tempo, Beatriz resolve revelar sua verdadeira vida a Márcio, inclusive que teria sido violentada pelo próprio pai. O jovem, mesmo sabendo de toda barbaridade, quis Beatriz para amá-la e tirar-lhe do poder do seu próprio pai; já sua madrasta, não mais suportando tanta maldade e imoralidade, planeja a morte do monstruoso Francisco Cenci. Márcio, em honra de sua amada, fica inquieto para vingar a injustiça que Beatriz sofreu. Após se juntarem e organizarem o plano, eles veem a vingança como única solução de pôr fim ao sofrimento de Lucrecia e Beatriz. Infelizmente, o vilão descobre tudo antes de morrer, manda matar Márcio e ainda consegue matar Lucrecia.

Leonor de Mendonça (1846) permite uma reflexão sobre o teatro romântico brasileiro e a evolução da estética teatral, é uma obra que narra a vida de uma nobre mulher que foi prometida ao Duque Jaime Bragança, um homem que teve uma triste infância e adolescência cheia de traumas (principalmente pela morte de seu pai). Tornou-se um homem que amedrontava muitas pessoas. A relação do casal entra em conflito quando Antônio Alcoforado apaixonou-se pela duquesa de Bragança. Antônio, sem medo das consequências, quer ficar cada vez mais perto de seu amor proibido, ocasionando desconfiança da fidelidade de Leonor. O Duque de Bragança, ao descobrir a amizade e a verdadeira intenção do empregado, não dá chance para explicação a nenhum dos suspeitos e mandou matar o admirador da Duquesa e ele mesmo assassinou sua esposa.

Boabdil (1850) aborda a queda do reino de Granada e a tensão passional do personagem Boabdil, que ordena o assassinato de seus rivais e a morte de sua amada. A trama trabalha conflitos históricos e a intensidade das emoções. A peça Boabdil narra disputas entre três famílias (Zegis, Gomeles e Abencerrages). O rei mouro de Granada chama-se Boabdil e é casado com Zoraima, a qual ama Aben-Hamet (amigo do rei). Boabdil descobre o antigo amor de Zoraima e sabe que se chama Abencerrage. Antes de averiguar os fatos e sobrenomes, Boabdil manda matar todos os integrantes desta família, deixando vivo o culpado, pois o nome verdadeiro do seu amigo Aben-Hamet era Ibrahim Abencerrage.

Apesar de sua qualidade literária, as peças de Gonçalves Dias não alcançaram grande sucesso em sua época. Isso se deve, em parte, à preferência do público brasileiro pelo teatro ligeiro e à falta de uma tradição teatral consolidada no país.

A produção dramática de Gonçalves Dias pode ser utilizada como ferramenta pedagógica para o ensino da história e da literatura. Sua linguagem acessível e seus temas relevantes permitem que os leitores, críticos e pesquisadores estudem sobre o passado de diferentes sociedades até o presente de forma reflexiva, pois os dramas se tornam um palco para retratar histórias, costumes e tradições; o drama contribui para o diálogo questionável social e cultural.

O estudo das obras teatrais de Gonçalves Dias é fundamental para uma compreensão mais completa de sua obra e de seu papel na sociedade brasileira no século XIX. As obras dramáticas do autor possuem temas de caráter crítico sobre a cultura oitocentista, ressaltando comportamentos, papéis e posições sociais da época, por exemplo: casamento, acontecimentos trágicos, sistema patriarcal e a figura feminina, ou seja, temas intensos e emocionais, explorando a natureza humana e as injustiças sociais. Sua abordagem romântica e sua capacidade de criar personagens complexos e tramas envolventes influenciaram o teatro brasileiro, destacando-se como uma voz importante no cenário literário.

É inegável o grande talento de escrita e a ousadia em suas peças teatrais, características que podemos perceber em alguns escritores do século XX e XXI, como Nelson Rodrigues (1912-1980) que explorou temas como a violência, a sexualidade e a decadência social, fato que pode ser associado a Gonçalves Dias: em *Beatriz Cenci* e *Leonor de Mendonça*, já são apresentadas personagens complexas e moralmente ambíguas, enquanto Rodrigues aprofunda essa abordagem em suas peças intensas e perturbadoras. Um fato bastante interessante é que os dois escritores, mesmo em épocas diferentes, tiveram suas obras teatrais censuradas e tratando do mesmo assunto: o incesto.

Gonçalves Dias, com a sua vocação literária, desafiou críticos da sua época com uma nova repaginada na área da dramaturgia brasileira por intermédio de suas produções teatrais voltadas para um olhar moderno (além do seu tempo), ou seja, um olhar voltado para revelações de ações humanas questionáveis e a reflexão para quebra de regras tradicionais baseadas em preceitos sociais do século XIX. Segundo Lira:

Em suma, ao apagar das luzes do século XX o Gonçalves Dias dramaturgo parece ganhar o centro da cena, seja no que diz respeito ao mercado editorial, que o havia deixado em segundo ou até mesmo em último plano, seja no que diz respeito à atenção dos leitores especializados, que passaram a revisitar suas peças com novos olhares e novos critérios de avaliação, tirando-o, assim, da obscuridade... (Lira, 2012, p. 102)

No século XXI, finalmente as peças teatrais de Gonçalves Dias ganham o centro da cena, conquistando reconhecimento no mercado editorial e na atenção dos pesquisadores literários. Essa evidência sobre a dramaturgia de Dias é resultado de novos olhares e critérios de avaliação que permitem apreciar a riqueza de suas peças, tirando-o da ocultação e o colocando como um dramaturgo de destaque na história da literatura brasileira.¹

¹ Foi realizado nos dias 10 e 11 de agosto no Auditório Leôncio Magno, Campus Caxias, o III CIPLIM (Ciclo de Palestras em Literatura Maranhense), em homenagem ao bicentenário de nascimento do escritor caxiense Gonçalves Dias (1823-1864), em uma das programações teve-se uma palestra que analisava duas peças gonçalvinas: Leonor de Mendonça e Beatriz Cenci. A organização e coordenação do evento foi pela Profa. Dra. Solange Santana Guimarães Moraes, diretora dos Cursos de Letras. O evento teve o apoio do NuPLiM (Núcleo de Pesquisa de Literatura Maranhense), LICLE (Liga Interdisciplinar dos Cursos de Letras) e LAMID (Literatura, Arte e Mídia). Teve publicação de um dossiê pela Revista Juçara, intitulado: Contextos sociais do Brasil e Portugal e produções escriturísticas multitemáticas de Gonçalves Dias (1823-1864).

3 A PERSONAGEM FEMININA SOB O SISTEMA PATRIARCAL PRESENTE NA OBRA DRAMÁTICA *BEATRIZ CENCI*

No sistema patriarcal, a figura feminina era submetida a um papel subordinado e marginalizado em diversos aspectos da vida social, em razão da moral e dos bons costumes. A função da mulher era voltada ao âmbito doméstico, bem como a procriação era a função principal da mulher, devido a sua capacidade de gerar filhos. A relação entre homens e mulheres era marcada pela desigualdade de poder, com o homem ocupando a posição dominante (patriarcado). Conforme Chiari:

No drama gonçalvino, as personagens principais sentem-se infelizes por não poderem concretizar seus anseios. A inibição de suas volições se dá por meio de repressões sociais que são interiorizadas pelas personagens. As regras de sociedade não precisam ser condicionadas por nenhum agente externo, pois ela é desenvolvida no interior do sujeito como é uma forma de autocontrole (Chiari, 2015, p. 78).

De acordo com Chiari, as instituições sociais (família, Estado e igreja) proibiam a mulher de maneira geral de realizar seus sonhos e desejos individuais, através de regras que foram internalizadas nas mentes femininas, muitas vezes tornando-se parte de sua própria consciência, moldando seu comportamento. Dessa forma, a sociedade mantinha uma falsa ideia de controle social.

3.1 Aspecto social de Beatriz Cenci

É importante entender a relação da personagem com o mundo ao seu redor e como ela se encaixa na sociedade. Através dessa análise, explorou-se alguns elementos que enriquecem a compreensão da personagem e do seu papel na história.

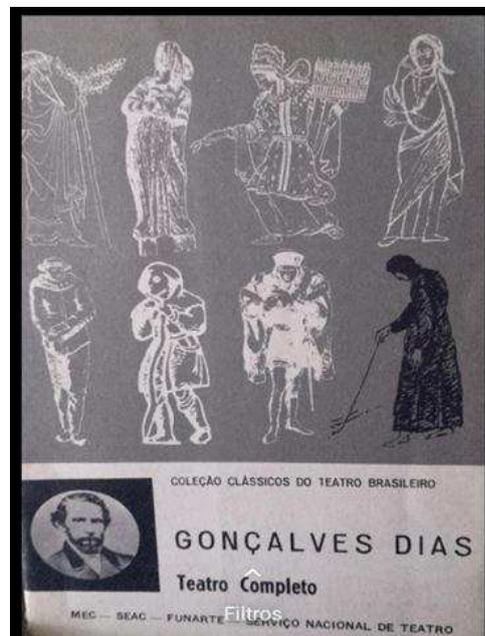
Beatriz Cenci (1844-1845) é uma peça teatral que se passa na Itália, no século XVI, possui cinco atos, que narram um acontecimento baseado em fatos reais de incesto e parricídio em uma nobre família italiana chamada Cenci. A protagonista é Beatriz Cenci, filha do conde Francisco Cenci, pai abusador. Segue imagem da capa do livro da coletânea do teatro completo que contém o drama *Beatriz Cenci*.

Figura 5: Beatriz Cenci (Guido Reni- 1599)



Fonte: Acervo pessoal de Elizeu Arruda

Figura 6: Capa da edição 1979 da coleção do teatro completo de A. Gonçalves Dias.



Fonte: Acervo próprio

No sistema social patriarcal, a mulher (seja ela esposa ou filha) devia obedecer às ordens e vontades da figura masculina da família, como é o caso da personagem Beatriz da obra dramática gonçalvina. Segundo o romancista Marcos

Rey, em relação aos personagens: “Se bem concebido, por inteiro, pode salvar uma história fraca ou até dispensá-la; pois traz, no bojo, toda uma bibliografia repleta de fatos” (1989, p.27). Cabe ressaltar que o drama gonçalvino faz referência e associação à história real de injustiça à Beatrice Cenci, tornando a história mais distante do aspecto ficcional e mais próxima do aspecto real e histórico.

O status social da personagem Beatriz era determinado pelo patamar de nobreza de seu pai, o qual era conde, pois naquela época detinha muito poder, influência e riqueza; sua família pertencia à elite da sociedade medieval. A história retrata que Beatriz ficou, ainda criança, sob a guarda de seu pai que a criou excluída do convívio social, pois ela não tinha nenhuma ocupação fora de casa. Viveu parte de sua vida em um quarto isolado no palácio da família, ou seja, em cárcere privado conforme entendimento da atualidade. Segundo Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C), um dos maiores filósofos da Grécia Antiga, referindo-se à ideia de que o ser humano é um ser social por natureza:

Agora é evidente que o homem, muito mais que a abelha ou outro animal gregário, é um animal social. [...] é o único entre os animais que tem o dom da fala. Na verdade, a simples voz pode indicar a dor e o prazer, os outros animais a possuem (sua natureza foi desenvolvida somente até o ponto de ter sensações do que é doloroso ou agradável e externá-las entre si), mas a fala tem a finalidade de indicar o conveniente e o nocivo, e portanto também o justo e o injusto; a característica específica do homem em comparação com os outros animais é que somente ele tem o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto e de outras qualidades morais, e é a comunidade de seres com tal sentimento que constitui a família e a cidade. (Aristóteles, 1985, p. 34).

A importância do ser humano ser social reside na relevância da interação com os outros para construir uma vida significativa, bem como obter desenvolvimento cultural, pois é através dessa interação que se aprende valores, constrói-se saberes e faz-se trocas de conhecimentos. Além disso, as relações sociais são essenciais para o bem-estar emocional e a saúde mental do ser humano. A personagem Beatriz não fazia parte de nenhum grupo social e as únicas pessoas com quem pôde expressar seus sentimentos foram Lucrecia e Márcio. Apresenta-se abaixo uma cena da obra

Cena IX (terceiro ato)

VISCONTI - D. Beatriz, a fama vos apregoa a mais formosa donzela de toda a Itália; e eu sou assaz feliz em poder asseverar de hoje em diante, que não desmereceis tal pregão, e que sendo a mais formosa não deixais de ser a mais discreta. (Beija-lhe a mão)

D. FRANCISCO - Cavaleiros, desculpareis o acanhamento de minha filha; foi educada longe do mundo, e ainda não aprendeu de seu praticar.

STROZZI - E bem fizestes vós, D. Francisco. A flor esquisita e delicada deve ser educada em um palácio de cristal (Dias, 1979, p. 177).

De acordo com o trecho de um simples cumprimento de formalidade, no sarau organizado pelo Francisco Cenci, percebe-se que Beatriz era muito tímida, não sabia como “reagir” com os convidados que a cumprimentava, apresentando sequelas de uma vida privada de socialização.

Portanto, o estilo de vida da personagem principal não era saudável, por ela fazer parte de uma família de classe alta era para ter sido preparada para o casamento e/ou ser dama da corte; mulheres naquela época aprendiam ofícios como costurar, bordar, tocar instrumentos e como filha de um conde poderia ter aprendido a falar várias línguas. Observa-se que Beatriz teve prejuízos no que diz respeito à socialização e foi privada até mesmo da função social que era imposta à mulher naquela época em Roma, segundo Flores Santamaria: “A função social da mulher em todas as sociedades, e a romana não foi uma exceção, foi a de manter o grupo social ao qual pertencia, para isto eram educadas e a este fim se dirigiam os esforços de todos quantos a rodearam” (Flores Santamaria, 1986, p. 217).

Fica evidente que Francisco Cenci não criou sua filha para casar, pois em seus pensamentos mais obscuros estava criando um projeto de esposa para si, ou seja, uma mulher ingênua, pura e que enxergasse seu pai como o único homem que poderia amar como ele a amava. O trecho abaixo comprova essa afirmação.

Cena III (Primeiro ato)

D. FRANCISCO - Sim, quero que me ames muito, extremosamente, com todas as forças da tua alma, que eu preciso do teu amor. Beatriz, quero cercar todos os teus dias, todos os instantes da tua vida de prazeres, de prodígios, de encantamentos; quero o teu sono macio como o teu hálito; quero os teus sonhos fagueiros como o teu sorriso, e dourados como o louro das tuas tranças; e os teus dias... quero-os mais desejados, mais felizes do que as tuas noites. Vem senta-te; não me fales, não me digas nada olha só para mim! Quero extasiar-me de te ver, quero-me rever na tua beleza, quero ler os teus pensamentos nos teus olhos - nos teus olhos, que se riem com mais graça ainda do que os teus lábios Dias, 1979, p. 153).

A expressão "quero que me ames muito, extremosamente, com todas as forças da tua alma" evidencia a intensidade do desejo do velho Francisco Cenci. A repetição do verbo "quero" e a utilização de advérbios de intensidade reforçam essa ideia. A frase "quero cercar todos os teus dias" revela um desejo de posse e de controle sobre a amada, de preencher todos os momentos de sua vida.

Para Cohen e Gobbetti,

Incesto é um ato intimamente associado ao proibido. A proibição do incesto, presente em quase todas as suas definições, parece estender-se à proibição de se falar no assunto, tornando-se o mesmo um tabu, escapando um esclarecimento mais profundo do tema (Cohen, C.; Gobbetti, G, 1988, p.1)

O incesto é frequentemente envolto em uma aura de silêncio e vergonha, o que dificulta a discussão aberta desse tema. O que se sabe é que essa prática na visão religiosa é um pecado e na visão social é proibida e se configura como crime. Cohen e Gobbetti (1998) afirmam que as teorias sociais defendem a exogamia (casamento entre pessoas de grupos diferentes), pois relações sexuais com grau de parentesco distante amplia a família e possibilita um sistema com diversidade, promovendo o fortalecimento das relações sociais na sociedade.

O diálogo abaixo entre o Francisco Cenci e Beatriz comprova a paixão pecaminosa que o próprio pai sentia por sua filha, pois os saraus que fazia eram todos dedicados a Beatriz com a intenção de fasciná-la, percebem-se estratégias que Francisco Cenci usava para conquistá-la. Na conversa do trecho a seguir, pode-se observar que a fala do pai é uma declaração de paixão e desejo pecaminoso.

Cena III (primeiro ato)

(...)

BEATRIZ - E que a tua festa de ontem, que a deste per amor de mim.

D. FRANCISCO - creste no que ela te dizia? E foi só por amor de ti que a dei; não.

BEATRIZ - Sim, sim. Não és tu o meu bom pai!

D. FRANCISCO - Sim, teu bom pai que te ama, que te quer, e muito, Dize, Beatriz, já te esqueceste de que por muito tempo te deixei vegetando 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!

D. FRANCISCO - (Retendo-a nos braços e encarando-a): Criatura divina! Como tu és bela! E como através dos teus olhos tão puros, e do teu rosto

tão formoso, se lê a tua alma mais formosa e a mais pura do que os teus olhos, e do que o teu rosto! Tu amas-me, Beatriz?

BEATRIZ - Muito, muito.

D. FRANCISCO - Sim, quero que me ames muito, extremosamente, com todas as forças da tua alma, que eu preciso do teu amor. Beatriz, quero cercar todos os teus dias, todos os instantes da tua vida de prazeres, de prodígios, de encantamentos; quero o teu sono macio como o teu hálito; quero os teus sonhos fagueiros como o teu sorriso, e dourados como o louro das tuas tranças; e os teus dias... quero-os mais desejados, mais felizes do que as tuas noites, Vem senta-te; não me fales, não me digas nada olha só para mim! Quero extasiar-me de te ver, quero-me rever na tua beleza, quero ler os teus pensamentos nos teus olhos nos teus olhos, que se riem com mais graça ainda do que os teus lábios. (Pega-lhe nas mãos, e encara-a ternamente; ficam mudos por um instante. (...)) (Dias, 1979, p. 152-153)

A linguagem utilizada por D. Francisco é carregada de conotações sexuais, o que torna a cena ainda mais perturbadora. A ênfase na beleza física de Beatriz e o desejo de possuí-la indicam uma sexualização da relação pai-filha, que é socialmente inaceitável.

A protagonista Beatriz se mostrou no início da trama uma moça ingênua, que não percebeu a verdadeira intenção de seu pai, mesmo sabendo de sua postura cruel e prepotente. Sua madrasta desconfiava da postura de seu marido e o repugnava. No dia do sarau, Lucrecia viu seu irmão Olímpio Petroni (pai) e revelou a grande barbaridade que seu marido tramava, além de revelar agressões.

Cena X (terceiro ato)

D. LUCRECIA - Dirá que vieste para um negócio de família vingar tua irmã.

PETRONI - A Lucrecia?!

D. LUCRECIA - A mim mesma. Sabes, Olímpio constrangida a aparecer neste lupanar!

PETRONI - E quem te pode obrigar?...

D. LUCRECIA - Meu marido.

PETRONI - Teu marido! Bem o conheço eu capaz de tal feito. Para que eu o ajude para que, Olímpio? - Sabes? Sabes?... Para que eu o ajudasse a desonrar sua filha.

Mulher, calúnias a teu marido?

D. LUCRECIA - Não conheces a D. Francisco, Olímpio? É verdade o que acabaste de ouvir, é tão verdade como estar cu aqui, tão verdade como haver este sarau, ser ele um Cenci.

PETRONI - E o que queres tu que eu faça?

D. LUCRECIA - Que me vingues.

PETRONI - E como, Lucrecia?

D. LUCRECIA - Não és tu cavaleiro? Eu e tu, ambos nós, não nos apelidamos Petroni? (Dias, 1979, p. 179)

A acusação de calúnia feita por Petroni revela a fragilidade da posição da mulher diante da sociedade patriarcal. Mesmo diante de evidências concretas, a

palavra da mulher é desacreditada e questionada. A figura do marido é, enquanto a mulher é acusada de mentir.

A grande maioria da população de Roma naquele período era católica, e a religião permeava todos os aspectos da vida, desde a política e a arte até a educação e a caridade. É importante notar que nem todos os católicos em Roma no século XVI seguiam estritamente as regras da Igreja. Havia muita corrupção dentro da Igreja, e muitas pessoas não praticavam sua fé com sinceridade. No entanto, a fé católica ainda era uma força poderosa na vida da maioria das pessoas. O que Petroni, como padre, pôde fazer, apesar de ter pensando que Lucrécia estava injuriando seu marido, foi pedir divórcio para a sua irmã. A partir da primeira posição de Petroni dá-se para notar que o papel que Francisco exercia o colocava num patamar de homem de caráter inquestionável e se fosse refutado por algo poderia escapar de qualquer acusação contra ele.

O trecho abaixo revela um diálogo entre Lucrécia e Beatriz Cenci após o ato incestuoso: Cena I (quarto ato) “**Beatriz** – Decidi-me! A quê? / **D. Lucrécia** - A vingares-te! / **Beatriz** – (levantando-se sobre a otomana) Vingar-me! Vingar-me! (deixar-se cair) Ele é meu pai. / **D. Lucrécia** - E meu marido, Beatriz!” (Teatro completo, p.185). Tem-se aqui um retrato de mulheres que, diante de homens poderosos, não tinham voz na sociedade e que buscavam de alguma forma sair da vida bárbara que viviam, a solução que tiveram em mente foi planejar uma punição contra o agressor.

A única relação social que Beatriz tinha era com Márcio. Depois que seu pai cometeu incesto, Beatriz se viu obrigada a revelar seu aterrorizante segredo para Márcio no dia em que ele pediu sua mão em casamento, o qual prometeu vingança pela sua amada depois de saber o que ocorreu. Então Lucrécia, Beatriz e Márcio realizam um plano de vingança e fuga. Beatriz estava determinada a seguir com o plano; tal comportamento ocorreu devido a um “choque de mudanças” ocasionado pelo abuso físico e psicológico que sofreu do próprio pai. Ela carregou em si um sentimento de justiça e ao mesmo tempo de fazer seu pai pagar pelos crimes e pecados que cometeu tanto com ela quanto com Lucrécia; houve, a partir desse momento, uma mudança na personalidade da personagem.

A triste Beatriz na noite da vingança encenou ser uma boa filha e fingia felicidade ao seu pai; propôs um drinque e, ao servir seu pai, colocou veneno na sua taça de vinho, até então pensava que era um sonífero mortal. O trecho a seguir

revela o sentimento de Beatriz ao envenenar seu pai: Cena VIII (quinto ato) “- Nem me tremeu a mão! Ele morrerá como viveu - sem religião- sem nenhum pensamento de virtude, morrerás impenitente, que é a força que morra também a sua alma” (Dias, 1979, p. 206). Depois, sua madrasta Lucrécia anunciou a morte de seu pai. Segundo Chalita e Sousa,

O patriarcado é atingido quando a mulher comete um crime contra o marido ou contra o pai, justamente por tolher dos homens o privilégio de manifestar a violência. Logo, essa ideia de mulher capaz de matar o marido ou seu pai desperta nos homens o ímpeto de punição exemplar para que as demais sejam intimidadas a não cometer crimes (Chalita e Sousa, 2021, p. 28).

A narrativa patriarcal, frequentemente, retrata os homens como protetores e controladores das mulheres. Um crime cometido por uma mulher contra um homem pode se configurar como uma falha na máscara de controle social, gerando receio e insegurança entre os homens que se beneficiam do sistema. O plano é executado, porém Beatriz e nem Lucrécia sabiam que o velho Cenci mandou matar Márcio e, ainda morrendo, encontrou forças para matar Lucrécia. O trecho abaixo mostra o momento em que o velho Francisco Cenci descobre que foi envenenado.

Cena XI (quinto ato)

D. FRANCISCO anseia-me.. D. Lucrécia esta dor - esta dor
 D. LUCRÉCIA (Alumiando-lhe a cara) Deixai-me ver o vosso rosto. (Pondo a vela em cima da mesa) Está bem. Dir-vos-ei agora, D. Francisco. A escrava vingá-se do Senhor que era um infame, - e a mulher vingá-se do marido que era grosseiro e covarde. Estás envenenado!
 D. FRANCISCO - Meu Deus!
 D. LUCRÉCIA Aquela bebida que vos deitaram no vosso copo. aquela bebida que mirastes tão escrupulosamente... Como sois hábil!... aquela bebida, Senhor D. Francisco... era veneno. 770D. FRANCISCO Maldita ao punhal). Maldita! (Levando a mão
 - D. LUCRÉCIA - Rugi, Senhor, rugi, que já não podeis fazer mal. A um homem como eu, dissestes vós, não se deve ameaçar, - é feri-lo prontamente. Como nos entendemos! A vossa mão se levantou sobre mim, e eu nem ao menos fiz sinal de vos querer suster o braço! Ameacei-vos por ventura? Não - matei-vos simplesmente - sem um gesto sem uma palavra. Obrigastes vossa mulher à representar comédia toda esta noite... Oh! É muito mal feito. Enganastes a Beatriz fingindo-vos sonolento, e eu vos enganei fingindo que vos acreditava! E então não é isto uma vingança?

A cena revela a complexidade dos personagens, seus desejos, medos e motivações. A vingança é apresentada como uma forma de libertação, mas também como uma armadilha que os aprisiona.

3.2 Aspecto psicológico de Beatriz Cenci

O aspecto psicológico é a alma de um personagem. Freud (1856-1939) revolucionou a compreensão da mente humana explorando o inconsciente, a sexualidade e a repressão como elementos centrais na formação da personalidade e do comportamento humano. O pai da psicanálise enfatizou o incesto como um tabu universal, presente em diversas culturas e sociedades. Segundo Freud (1930), essa proibição era fundamental para a organização social. O incesto, ao ameaçar a exogamia (casamento fora do grupo familiar) e a estrutura familiar hierárquica, representava um perigo à coesão social e ao controle dos instintos sexuais. De acordo com Freud,

[...] existe um antagonismo entre as exigências dos impulsos e a inserção do indivíduo na cultura e o indivíduo sempre deverá lidar com esse conflito. O desejo incestuoso, presente em todos os seres humanos, deve ser reprimido para a sobrevivência da civilização: e a civilização consiste numa progressiva renúncia a ele (Freud, 1930 apud Cohen & Gobbetti, 2015, p, 2).

Segundo Freud, o sentimento incestuoso deve ser reprimido para um bem social e para a saúde emocional do indivíduo, pois a prática desse crime pode causar traumas marcantes à vítima, como transtorno de estresse pós-traumático, depressão, ansiedade, baixa autoestima e problemas de relacionamento. Vítimas de incesto podem ter dificuldades em formar relacionamentos saudáveis e estabelecer limites pessoais. Pode-se conferir essa ideia com uma passagem da peça:

Cena I (quarto ato)

D. LUCRÉCIA - Morrer na tua idade! Estás louca?

BEATRIZ - Bem sinto que enlouqueço: sinto-me quebrada, sem ânimo e sem força, todavia penso: Ah! que vida cruel é esta do pensamento!

D. LUCRÉCIA - Pensa em vingar-te. É doce o pensamento da vingança, e depois dela podemos desejar morrer.

BEATRIZ - Não me fales assim!

(...)

D. LUCRÉCIA - Pobre filha, ainda não aprendeste a sofrer (Dias, 1979, p.185-186)

Nesse relato, a personagem passa a carregar, após a agressão sexual, um trauma. Ela apresenta um sentimento suicida, sente vontade de morrer, uma característica e reação que faz parte do Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT) que pode levar a pensamentos e sentimentos suicidas, não vendo mais sentido em viver, bem como querer ficar só e ao mesmo tempo sentir medo de ficar sozinha, como relata Beatriz. Muitas vítimas criam uma área de proteção em volta de si que as impede de prosseguir com a vida normal, evita sair de casa, tem medo de andar sozinha entre outros comportamentos.

Após um trauma, os indivíduos podem apresentar várias mudanças, principalmente no comportamento e no modo de pensar. Beatriz era uma moça angelical, apesar das lacunas e prejuízos deixados por ter ficado trancada em um quarto. Porém, após ser violentada passa a sentir sentimentos profundos e ainda desconhecidos por ela, passou a usar roupas escuras, nomeadas “cores da noite” pelo seu pai. Isso mostra uma das mudanças pela escolha das cores de vestimentas, visto que as cores têm o poder de transmitir diferentes mensagens e sensações nos indivíduos. Segundo Farina,

As cores influenciam o ser humano e seus efeitos, tanto de caráter fisiológico como psicológico, intervêm em nossa vida, criando alegria ou tristeza, exaltação ou depressão, atividade ou passividade, calor ou frio, equilíbrio ou desequilíbrio, ordem ou desordem etc. As cores podem produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos (Farina, 2006, p. 2).

Na cena VII (ato quinto), narra a fala do velho Cenci: “**D. Francisco** - És uma criatura maravilhosa, Beatriz. Ontem eras formosas com os teus vestidos cor da noite, e hoje és formosíssima com essa cor neve” (Dias, 1979, p.204). É possível perceber a importância da simbologia das cores: a protagonista Beatriz, naquele dia vingativo, usou uma roupa branca não somente para agradar ou chamar a atenção do pai, mas sim para simbolizar que, pela primeira vez, naquele dia iria começar a se desprender dos sentimentos de luto em sua vida. Para Beatriz não havia mais vida dentro de seu coração e nem na sua mente; a protagonista, mesmo com o corpo vivo, a sua alma estava morta. Então, ela passou a ter comportamentos depressivos e pensamentos de tristeza, de vingança, de isolamento, repulsa, medo entre outros.

A psiquiatra suíça e autora pioneira no estudo do luto, Elisabeth Kubler-Ross (1926-2004), teorizou os cinco estágios do luto na sua obra *Morte e o Morrer*, de 1969, as fases são: negação e isolamento, raiva, barganha, depressão e aceitação. A partir dessa teoria, pode-se afirmar que a personagem passou por esses estágios. A fase da negação é uma reação de defesa à dor, caracterizada pela incapacidade temporária de aceitar a realidade da perda, no caso de Beatriz a incapacidade de aceitação da monstruosidade do pai diante de toda a situação exposta e sofrida.

Cena I (ato quarto)

BEATRIZ - Ah, não, não!... Que vida é a minha! Não quero ninguém ao pé de mim, e não posso ficar sozinha; não quero que me falem, e não posso suportar meus pensamentos! Minha boa mãe, quão doce me seria morrer agora.

D. LUCRÉCIA - Morrer na tua idade! - Estás louca?

BEATRIZ - Bem sinto que enlouqueço; sinto-me quebrada, sem ânimo e sem força, todavia penso: Ah! que vida cruel é esta do pensamento. (Dias, 1979, p.185-186)

Na cena I, Beatriz conversa com Lucrecia e fala que não suporta seus pensamentos, possui um sentimento que não consegue acreditar no que aconteceu, que foi tão ingênua a ponto de não perceber tal desumanidade de seu pai, seu estado é de desespero.

A segunda fase é caracterizada pelo sentimento de raiva, o qual se configura como uma revolta contra a injustiça da perda. Beatriz se sentia injustiçada, não merecia tanta crueldade de seu pai, pois queria se tornar esposa de Márcio.

Segundo Matos e Abrantes,

A virgindade, por conseguinte, era condição de *sine qua non* para legitimar e comprovar sua honra e boa fama da mulher, possibilitando ao marido, caso descobrisse, que sua esposa não fosse mais “pura, virgem”, para a união, poderia este, sobre respaldo do código civil, solicitar a anulação do casamento (2013, p. 9).

A virgindade feminina naquela época era de grande importância religiosa ou cultural, e a revelação de uma mulher para alguém ou para a sociedade poderia gerar na mulher sentimento de culpa, vergonha, medo de rejeição e de insultos. Beatriz foi obrigada a revelar a Márcio que foi abusada pelo próprio pai; a revelação

funcionou como uma forma de desabafo e também de honestidade com seu amado. Márcio, entendeu a gravidade da situação, pois não abandonou Beatriz e ainda prometeu vingança ao velho Cenci pela desonra da sua amada. Verifica-se no trecho abaixo:

Cena I (ato quarto)

BEATRIZ - E eu lhe farei, D. Francisco! Eu lhe farei, pois que a isso me obrigais. D. Francisco, vedes vós este luto que eu visto? É porque desde ontem que não sois meu pai. Vós sois... o que eu nunca julguei que homem nenhum pudesse ser! Escutai-me, Cavaleiro, vós sois nobres de sangue nobre de pensa mento nobre como não é (Com voz abafada), aquele homem que vos chamo meu pai. Escutai-nesse homem por minha desgraça formosura e jurou manchar-me. Não se deu de eu ser, para me seduzir, histórias doutros tempos contou-me lendas de santos incestuosos por tal arte que quem os ouvisse es julgará santos pelo crime e não apesar dele. Ímpio! Ímpio que muitos anos me teve encerrada num cárcere - ele me eltava, e me dizia coisas horríveis tão horríveis que ainda hoje tenho gravadas na memória, bem que ele hipócrita! as disfarçasse. Eu não as compreendia. Para me fascinar deu bailes sun- tucosos torpes, imundos... foi tudo em vão, porque nesses bailes não via a D. Lucrecia. Para a obrigar a ser parte de semelhante espetáculo, ele um homem! alçou a mão sobre sua esposa e valeu- se de astúcia infernal. Ele soube que estáveis no aposento de D. Lucrecia, sabia que éreis meu amante fingiu que éreis o amante de sua mulher, e ameaçou assassinar-vos e denunciá-la como adúltera! Ela prometeu de ir ao sarau e eu fui perdida! E hoje, para se vingar de mim, que disse que vos amava astuciosamente, ignóbil- mente me tem martirizado me tem feito morrer lentamente. Ouvi mais. Quando ele mandou construir este castelo, mandou construir também uma cova sepulcral. Há na cava tantos túmulos quantos eram seus filhos, e ele declarou sorrindo aos operários que ele de prazer lançaria fogo neste castelo no dia em que ali colhesse a todos os seus filhos seus filhos que para viver mendigaram em Salamanca, que mendigaram pelas estradas desde ali até Roma para virem sentar-se aqui nas escadarias deste castelo, onde não puderam entrar porque tinham o crime de ser seus filhos! Oh! mais valera para vós, D. Francisco juro-vos que mais valera para vós que eu já descansasse no túmulo que de há muito me haveis preparado. (Dias, 1979, p.193-194)

A protagonista do drama descreve como foi submetida a torturas psicológicas constantes, com ameaças e manipulações. As "coisas horríveis" gravadas em sua memória demonstram o profundo trauma causado pelo seu próprio pai.

A fase da barganha (negociação) é a tentativa de adiar a dor da perda através de acordos ou promessas imaginárias com entidades ou com o destino. Beatriz, não mais suportando tanta dor de conviver com seu pai, pede a ele um favor: para voltar para o recanto do palácio de onde ele a tirou para cometer

incesto, caso ela permanece no palácio o mataria. A protagonista expressa o segundo e o terceiro estágio na Cena III (ato quarto)

BEATRIZ - D Francisco, vosso amor me horroriza. Quando vos escuto, minha alma se abisma num pego de terrores e de pensamentos criminosos! Atendei-me, D. Francisco, em vos diria que a clausura é uma necessidade para mim, é também uma necessidade para vós, D. Francisco! Eu sou vingativa, vingativa em extremo vingativa, como nem eu o sabia! Deixai-me, pois, viver onde eu não posso fazer mal. Notai que sou da vossa raça, e que o vosso sangue me corre nas veias.

D. FRANCISCO - Seria loucura, minha doce Beatriz, julgar-te capaz de tão negros pensamentos, e clausurar-te por causa deles, como fosse temer uma vingança, seria cobardia.

BEATRIZ - Eu já vos disse que era do vosso sangue, e que o não fosse... não sabeis vós, D. Francisco, até que ponto o crime é contagioso?

D. FRANCISCO - Como hei de acreditar o crime numa alma tão inocente como a tua? És do meu sangue, dizes tu: porém eu não ameaço, quando premedito ferir.

BEATRIZ - Bem é que haja alguma diferença entre nós. (Dias, 1979, p.189)

A fase da depressão é marcada por melancolia profunda e desespero. A pessoa pode sentir-se apática, solitária, com dificuldade de se concentrar e fazer atividades rotineiras e até mesmo ter pensamentos que não sabe explicar com clareza, muitas vezes associados ao vazio. Essa fase se revela em todo o decorrer do drama, porém se intensifica em algumas cenas como:

Cena III (ato quarto)

BEATRIZ - Bem sei, que sois meu pai, D. Francisco, escusai de mo repetir.

D. FRANCISCO - E não é verdade que te pesa de ser eu teu pai, como me pesa a mim de seres filha minha?

BEATRIZ - É bem verdade!

D. FRANCISCO - Beatriz, minha querida Beatriz, então me amarias como eu te amo não é verdade? Então ser-te-ia agradável seres minha? Então não haveria para ti palidez nem tristeza, dize, não é isto verdade?

BEATRIZ - Quero vos pedir uma graça, D. Francisco.

D. FRANCISCO - E eu te farei, Beatriz.

BEATRIZ - Num recanto do vosso palácio há um aposento estreito e feio, tem apenas uma porta baixa e uma fresta esquia 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 os meus dias, sem que ninguém me possa visitar a não ser D. Lucrecia. (Dias, 1979, p.188)

Cena V (ato quarto)

D. FRANCISCO – Já aprendeste a mentir! E o grito que deste ao ouvir pronunciar o teu nome! Márcio... é o teu amante; não o podes negar.

BEATRIZ - Ele ao menos podia ser meu amante; porém vós éreis meu pai! Eu vos aconselho, D. Francisco, antes de alevantardes o braço sobre Márcio, cravai-me um punhal no coração” (Dias, 1979, p.191).

Nos trechos acima, é revelado o quão a personagem estava fragilizada, mostra o sofrimento profundo de Beatriz que ficou presa em um aposento, reforçando a sensação de isolamento, pois ela queria morrer exilada de tudo, querendo somente a presença da madrasta em quem ainda confiava; no último trecho, demonstra que preferia morrer antes de saber que seu amado fora morto pelo seu pai por um ciúme doentio; esse pedido configura-se como um ato de sacrifício, indicando a disposição de se entregar à morte para proteger Márcio. Em outra perspectiva, poderia ser um pedido desesperado de piedade, implorando pela sua própria morte, antes de seu pai Francisco Cenci fazer mal a Márcio.

A fase da aceitação não significa "ficar bem", mas sim reconhecer a realidade e encontrar formas de seguir em frente, isso ocorre quando Beatriz tem um plano de vingança e fuga, é a forma dela ver uma chance de seguir a vida ao lado de Márcio. Observe a Cena IV (ato quinto):

D. LUCRÉCIA – Beatriz.

BEATRIZ - D. Lucrécia.

D. LUCRÉCIA - Em que pensas, minha filha?

BEATRIZ - D. Lucrécia, vós com esses vestidos de luto. Pois não é hoje um dia de regozijo e de festa para nós ambas! Oh Mudai-mos breve.

(...)

D. LUCRÉCIA - Está descansada. Oh! tivesse eu a certeza um dia ainda quando fosse no derradeiro da minha vida, D. Francisco ainda hoje dormiria tranquilo. Mas já não há remédio.

BEATRIZ - Já não há remédio, D. Lucrécia. Eu decidi a sua morte, ele morrerá; decidi que havia de ser hoje, não haverá compaixão nem arrependimento. será hoje, não haverá compaixão e nem arrependimento.

D. LUCRÉCIA - Está tudo pronto?

BEATRIZ - Tudo.

D. LUCRÉCIA - E Márcio virá?

BEATRIZ - Espero que sim, porém que não venha....

D. LUCRÉCIA - Se não vier?

BEATRIZ - Não me vês tu aqui! Oh! Tenho força bastante para me vingar. (Dias, 1979, p.202)

Com o intuito de aprender a conviver com a dor e a reconstruir sua vida, a personagem Beatriz deixou morrer a ideia de ficar exilada em um quarto e deu vida à ideia de vingança como a única solução de liberdade, só não esperava que o plano poderia dar errado, que foi o que aconteceu no final do drama.

Na história real, Beatriz Cenci foi executada juntamente com outros membros de sua família, após ser condenada por parricídio. A decisão de matar o pai, um homem cruel e tirânico, foi tomada por Beatriz e seus irmãos como forma de vingança e libertação. Gonçalves Dias, ao adaptar essa história para o teatro, opta por um desfecho diferente, preservando a vida de Beatriz.

CONCLUSÃO

O referido trabalho teve como objetivo geral analisar a condição da mulher na peça teatral *Beatriz Cenci*, de Gonçalves Dias, com a finalidade de apresentar a situação em que a protagonista vivia sob os auspícios da figura masculina de sua família dentro do sistema patriarcal, bem como discutir efeitos do regime opressor no aspecto social e psicológico da personagem principal.

O estudo da temática do patriarcado voltado para o âmbito da figura feminina é de inteira relevância para se compreender como era a sociedade centrada no poder patriarcal e discutir os seus impactos na vida das mulheres oprimidas da época. O estudo contribui na ampliação sobre as visões femininas no sentido de cada vez mais conquistar o rompimento de costumes abusivos. Ademais, o estudo da obra *Beatriz Cenci*, nessa perspectiva, só afirma que o teatro está intrinsecamente ligado à sociedade. Baseado nas afirmações dos estudos de Fernando Peixoto (2005), o teatro se torna um meio prático de entender a sociedade pela imitação, ou seja, é um reflexo da sociedade e, ao mesmo tempo, é moldado por ela.

Os resultados dessa pesquisa estão pautados em três considerações alcançadas no decorrer do trabalho, a primeira consideração é que a literatura dramática, com suas peças carregadas de emoção e personagens complexos, se configura como um meio para a reflexão crítica da realidade social. Através da encenação, o teatro nos convida a explorar as ações humanas, a condição humana, examinar a sociedade e despertar cada vez mais o pensamento crítico.

A segunda consideração consiste na dramaturgia de Gonçalves, pois influenciou o teatro brasileiro, destacando-se como uma voz importante no cenário literário. Com as obras teatrais de Gonçalves Dias, é possível viajar pelo passado e entender o presente através de seus personagens históricos e complexos. Cabe aqui ressaltar que no século XIX a obra analisada foi alvo de proibição, naquele momento a liberdade de pensamento de Dias foi censurado, evidenciando que, naquela época, somente os dramas que estivessem pautados nas regras do Conservatório Brasileiro fossem publicados e encenados. *Beatriz Cenci* causou incômodo à própria sociedade literária que estava no controle da veiculação do teatro brasileiro, isso se deu porque o drama gonçalvino possui um olhar voltado para ações questionáveis do ser humano, fato que contribuiu para a construção da

reflexão crítica do período. Segundo o parecer de Ferdinand Wolf (1955) sobre as contribuições dramaturgas de Gonçalves Dias, a influência no aumento de planos de ação que visam o desenvolvimento, a democratização e a valorização da arte teatral em todo o território nacional.

A terceira consideração advém dos aspectos da vida da personagem Beatriz Cenci, vítima da opressão patriarcal, sendo submetida à tirania do pai, Francisco Cenci, que a manipula, controla e violenta. É sabido que o papel da mulher nos séculos antigos destinava-se somente à submissão e à procriação, o único espaço que as pertenciam era o doméstico. Beatriz, devido a sua vida privada de liberdade de expressão e socialização, cresceu com sequelas que afetaram sua vida tanto no âmbito social quanto no psicológico.

Em relação ao âmbito social, observou-se que a protagonista não sabia se relacionar em ambientes sociais, constatando prejuízos causados pelo cárcere privado, que é uma experiência extremamente traumática que pode deixar marcas profundas na psique da vítima. Também foi constatado o trauma psicológico da protagonista que, depois do abuso que sofreu, passou por um processo semelhante ao do luto. O final do ensaio dramático é mais trágico e, sem revelar o que aconteceu com Beatriz, fica uma lacuna para reflexão e várias hipóteses sobre o seu fim.

As conclusões aqui apresentadas, por mais prósperas que sejam, representam apenas um ponto de partida em uma jornada contínua de busca pelo conhecimento. As obras dramáticas de Gonçalves abrem um leque de possibilidades de pesquisas em diferentes aspectos e metodologias possíveis.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Mariana de Oliveira. **Folhetins teatrais e Conservatório Dramático Brasileiro**: o espetáculo francês nos palcos da corte (1843-1864). 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.gov.br/bn/pt-br/atuacao/pesquisa-e-editoracao/programa-nacional-de-apoio-a-pesquisa/pnap-2008/marianaamorim.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2024.

ARAÚJO, Néelson de. “**Alguns Aspectos Do Teatro No Brasil Nos Séculos XVIII E XIX**”. *Latin American Theatre Review*, vol. 11, no. 1, Sept. 1977, pp. 17-24. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/latr/article/view/293>>. Acesso em: 02 jun. 2024.

ARISTÓTELES. **A Política**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.
BANDEIRA, M. *Gonçalves Dias*: esboço biográfico. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1952.

BANDEIRA, M. *Gonçalves Dias*: esboço biográfico. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1952.

BARROS NETO, Eziqúio. **Logradouro também é patrimônio histórico** | Caxias – Maranhão. Blog sobre arquitetura, urbanismo e história, Caxias, 11 set. 2017. Disponível em: <<https://eziqúio.wordpress.com/2017/09/11/logradouro-tambem-e-patrimonio-historico/>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 2006. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997, 2 v.

CALZAVARA, R. B. **A dramaturgia brasileira**: das origens ao século XX. UNOPAR Cient., Ciênc.Hum. Educ., Londrina, v. 1, n. 1, p. 61-64, jun. 2000.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Portal da Câmara dos Deputados**. 1808-1820. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis/copy_of_colecao1.html. Acesso em: 16 maio 2024.

CARDOSO FILHO, Antonio. **Teoria da Literatura I** - Aula9: O gênero dramático. p., 111-122 - São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, CESAD, 2011.

CARVALHO, S. de. **Teatro de Gonçalves Dias**: miséria rasteiras e arrebatadas (resenha, 2004). Companhia do Latão, 2020. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/24/teatro-de-goncalves-dias-miseria-rasteiras-e-arrebatadas-resenha-2004/>. Acesso em: 12 jul. 2024.

CASTELANI, Daniele Barbosa (Psicóloga CRP: 06/131496). **Os 5 estágios do luto de Elisabeth Kübler-Ross**. Disponível em: <<https://barbolani.com.br/blog/os-5-estagios-do-luto-de-elisabeth-kubler-ross/35#>>. Acesso em: 13 jul. 2024.

CHAGAS, Pinheiro. **Dicionário popular, histórico, geográfico, mytológico, biographico, artístico, bibliográfico e litterario**. Dirigido por Pinheiro Chagas. Vol.4. Lisboa: Typ. Do Dicionário Ilustrado, 1879.

CHALITA, G. B. I.; SOUSA, C. R. N. de. **O abandono de mulheres no cárcere e a distância da emancipação feminina**. Revista da AJURIS - QUALIS A2, [S. I.], v. 48, n. 150, p. 85–106, 2021. Disponível em: <https://revistadaajuris.ajuris.org.br/index.php/REVAJURIS/article/view/1139>. Acesso em: 10 jul. 2024.

CHIARI, Gisele Gemmi. **A estética romântica no teatro de Gonçalves Dias: Leonor de Mendonça/ Gisele Gemmi Chiari**; orientador Cilaine Alves Cunha. São Paulo, 2015.

COHEN, Claudio & GOBBETTI, Gisele. **O incesto: o abuso sexual intrafamiliar**. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/265263117_O_INCESTO_O_ABUSO_SEXUAL_INTRAFAMILIAR>. Acesso em: 15 jul. 2024.

COSTA, Maria Cristina Castilho. Org. **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. / Organizado por Maria Cristina Castilho Costa. São Paulo: Annablume; Fapesp. 2008.

CUNHA, Karoline Dias da. **As mulheres brasileiras no século XIX**. ANAIS DO ENCONTRO NACIONAL DO GT GÊNERO/ANPUH. 2014. Disponível: https://legpv.ufes.br/sites/legpv.ufes.br/files/field/anexo/karolina_dias_da_cunha.pdf em: Acesso em: 10 ago. 2021.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço nacional de teatro, 1979.

DIAS, E. dos S.; SILVA, A. R. da; ATHAYDE, P. F. A. de; JUNIOR, R. L.; HÚNGARO, E. M. **Ontologia do ser social: uma apreensão filosófica do corpo no tempo**. Pensar a Prática, Goiânia, v. 21, n. 4, 2018. DOI: 10.5216/rpp.v21i4.45428. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fev/article/view/45428>. Acesso em: 10 jul. 2024.

DIAS, Gonçalves. **Correspondência ativa de Gonçalves Dias**. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1971, v. 84 dos Anais da Biblioteca Nacional.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgard Blucher. 2006.

FLORES SANTAMARIA, P. **Las jovens romanas: ima educacion para el matrimonio**. In: Actas de las Quintas Jornadas de Investigacion Interdisciplinária. La mujer en el mundo antigo. Madrid: Universidad Autonoma de Madrid, 1986.

FREUD, 1930 apud COHEN, Claudio & GOBBETTI, Gisele. **O INCESTO: O ABUSO SEXUAL INTRAFAMILIAR**. São Paulo - 2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/265263117>>. Acesso em: 09 jul. 2024

GODOY, G. A. V., & Costa, C. J. (2018). **As representações do feminino no período compreendido entre os séculos XVII ao XIX pela ótica das imagens filmáticas**. *Historiæ*, 8(2), 155–170. Recuperado de <https://www.periodicos.furg.br/hist/article/view/7316>.

GUIMARÃES, J. de O. (2019). **Conceitos schillerianos presentes na obra Beatriz Cenci de Gonçalves Dias**. *Opiniões*, (15), 191-212. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2019.159715>

KUBLER-ROSS, Elizabeth. **Sobre a Morte e o Morrer**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, Editora da Unicamp, 2003, p. 419-476.

LEITE, Rodrigo Morais. **História do teatro ocidental: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo francês / Rodrigo Morais Leite. – Volume 1. – Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020.**

LIRA, Priscila Souza de. **Consagração e infâmia: a recepção crítica da dramaturgia de Gonçalves Dias**. Dissertação. UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. Belém-PA 2012. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/4732/1/Dissertacao_ConsagracaoInfamiaRecepcao.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

MAINENTE, Renato Aurélio. **Reformar os Costumes ou Servir o Público: visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista**. 2016. 234 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas de Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2016.

MARQUES, Wilton José. **Gonçalves Dias: O Poeta na Contramão (Literatura & Escravidão no Romantismo Brasileiro)**. São Carlos, SP. Edufscar, 2010.

MATOS, Paulo Roberto; ABRANTES, Elizabeth Sousa. **Virgindade: uma questão de honra**. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364956727_ARQUIVO_ArtigoPauloAnp uh2013doc.pdf. Acesso: 14 jul. 2024.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. **Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana**. 2012. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. <https://doi.org/10.11606/D.16.2012.tde-04032013-111144>. Acesso em: xx jun. 2024.

MORAES, Jomar, 1940 - **Gonçalves Dias: vida e obra / Jomar Moraes**. São Luís: Alumar, 1998.

OLIVEIRA, L. S . **Processos Civilizadores na História das Mulheres no Brasil**. 2012. (Apresentação de Trabalho/Simpósio).

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro** - São Paulo: Brasiliense, 2005. - - (Coleção Primeiros Passos; 10)

PEREIRA, Lúcia Miguel. **A vida de Gonçalves Dias**. – Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2016.

POUND, Erza. **ABC da literatura**. Tradução de José Paulo Paes e Augusto de Campos. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

POZZETTI, Gislaine. **A inferência das tecnologias digitais nas narrativas teatrais do século XXI** – Manaus (AM) : Editora UEA, 2021.

PUHL, P. R. (2008). **A importância do personagem na adaptação literária de Agosto**. Revista FAMECOS, 7(12), 52. Disponível em: <<https://doi.org/10.15448/1980-3729.2000.12.3066>>. Acesso em: 25 abril 2024.

REY, Marcos. **O Roteirista Profissional**. Editora Ática, São Paulo, 1989.

RIBEIRO, Augustho C. Soares. **Os cinco estágios do luto segundo Elizabeth Kubler Ross**: uma revisão. TCC. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2023. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/bach/wp-content/uploads/sites/537/2016/10/AUGUSTHO-C%C3%89SAR-SOARES-RIBEIRO.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2024.

RODRIGUES, Saunders. **Um pedaço de teatro**. Edital SMC Nº 03/2020. Prefeitura de Uberlândia - MG. Disponível em :<<https://www.uberlandia.mg.gov.br/cultura-em-casa/teatro-e-circo/>>. Acesso em: 02 jun. 2024.

SERRA, Joaquim. **Sessenta anos de jornalismo**: A imprensa no Maranhão. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 2001 [1883]. (Maranhão Sempre).

SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde. 1a. edição. 1938.

TOLEDO, César de Alencar Arnaut de. RUCKSTADTER, Flávio Massami Martins. RUCKSTADTER, Vanessa Campos Mariano. **O teatro jesuítico na Europa e no Brasil no século XVI**. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n.25, p. 33–43 ,mar. 2007 - ISSN: 1676-2584. Disponível em: <<https://www.fe.unicamp.br/lancamentos/histedbr-line-v-marco2007-n-25-2007>>. Acesso em: 06 jun. 2024.

WOLF, Ferdinand. **O Brasil literário**: história da literatura brasileira. São Paulo; Companhia Editora Nacional, 1995.