DULCIANE TORRES LINS

A encenação de *La Celestina* por Ziembinski: o clássico de Fernando de Rojas no Brasil do regime militar

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana

Orientador: Prof. Dr. Mario Miguel González

São Paulo
2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: LINS, Dulciane Torres
Título: A encenação de *La Celestina* por Ziembinski: o clássico de Fernando de Rojas no Brasil do regime militar

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____Instituição: _____
Julgamento:_____Assinatura:_____

Prof. Dr. _____Instituição: _____
Julgamento:_____Assinatura:_____

Prof. Dr. _____Instituição: _____
Julgamento:_____Assinatura:_____

Ao Sérgio, com amor e admiração pelo apoio incondicional que recebi durante a elaboração deste trabalho.

A Joana, minha amiga irmã, desde 2000. Presença constante e incansável: amor que não expira.

Aos meus filhos, Leonardo e Fernanda, pela confiança que sempre depositaram em mim.

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Dr. Mario Miguel González, pela orientação segura e libertadora que muito contribuiu para o meu crescimento pessoal e intelectual.

Ao diretor de teatro Emílio Fontana e aos atores da peça *La Celestina:* Ewerton de Castro, Fernando Bezerra, José Caldas, Leda Vilella e Thaís Moniz Portinho que compartilharam generosamente suas memórias, possibilitando a realização deste trabalho.

Aos professores Clóvis Garcia, Elisabete Azevedo, Fausto Fuser, Maria Silvia Betti e Rachel Fuser que muito contribuíram à realização deste trabalho.

À bibliotecária Márcia Claúdia, responsável pelo setor de arquivo do Centro de Documentação (CEDOC) da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), pelo amor e dedicação com que exerce sua atividade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.
À amiga Juliana, por todas as letras.

As ruas do meu tempo iam dar no atoleiro.
A fala denunciava-me ao carrasco.
Bem pouco podia eu. Mas os mandões
sem mim se achavam mais seguros, eu esperava.
Assim passou-se o tempo
que sobre a terra me foi concedido.

Vós que vireis na crista da maré
em que nos afogamos,
pensai,
quando falardes em nossas fraquezas,
também no tempo sombrio
a que escapastes.

(Brecht, *Aos que vão nascer.)*

RESUMO

LINS, D.T. *A encenação de La Celestina por Ziembinski: o clássico de Fernando de Rojas no Brasil do regime militar.* São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009. 204 p. Dissertação de Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana.

La Celestina, como ficou conhecida a *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, de Fernando de Rojas, é uma obra fundamental da cultura hispânica. Devido a sua forma essencialmente dramática, já foi adaptada para o palco em inúmeros países e em diferentes épocas. No Brasil, entre os anos de 1969 e 1970, ocorreram três diferentes montagens profissionais de *La Celestina*. Este estudo procura analisar a encenação ocorrida em São Paulo, sob direção de Ziembinski, partindo do texto adaptado por Eudinyr Fraga e do material histórico coletado durante a pesquisa. Também procura estabelecer um diálogo com as duas outras encenações ocorridas em Porto Alegre e no Rio de Janeiro. Além disso, esse trabalho identifica e analisa o interesse dos encenadores brasileiros em montar o clássico espanhol no contexto brasileiro do regime militar, partindo da hipótese de que essas encenações poderiam significar uma opção estética de atuação política frente à repressão vivida no regime militar. Nesse sentido, foram considerados o contexto histórico-social e as opções estéticas que direcionavam o fazer artístico daquela época como essenciais para estabelecer as relações de significados do objeto estudado. No caso da montagem paulista de *La Celestina*, verificou-se um propósito político claramente definido que procurou levar aos palcos, por meio de uma encenação audaciosa e crítica, a questão da falta de liberdade política, da repressão e da luta de classes. Isso permitiu incluir a peça de Ziembinski no conjunto das manifestações estéticas de resistência ao regime militar brasileiro.

Palavras-chave: *La Celestina,* Regime militar, Ziembinski, Teatro brasileiro, Eudinyr Fraga.

ABSTRACT

LINS, D.T. *La Celestina* play, by Ziembinski: Fernando de Rojas classical work in Brazil during the militar government. São Paulo: College of Philosophy, Letters and Human Sciences, São Paulo University (USP), 2009, 204 p. Dissertation for Master Degree in Spanish Language and Literature, and Hispano-American Language and Literature.

La Celestina, as it is known the *Tragicomedy of Calisto and Melibea*, by Fernando de Rojas, is a fundamental work of Hispanic culture. Due to its essentially dramatic style it has been already adapted in many countries and in different times. During 1969 and 1970, three different professional performances of *La Celestina* took place in Brazil. The objective of this study is to analyze the performance done in São Paulo, under the direction of Ziembinski, based upon the adapted text written by Eudinyr Fraga and the historical material collected during the research. Also it aims at establishing a dialogue with the two other performances occurred in Porto Alegre and Rio de Janeiro. Besides it this paper identifies and analyzes the Brazilian artists interest in producing the classic Spanish play in the Brazilian context of military dictatorship, setting forth the hypothesis that those performances could signify an aesthetics of political action in opposition to the repression lived during the military dictatorship. In this sense, it was taken into account the social-historical context and the aesthetics options that directed the artistic doing of those times as essential facts to establish the relationships of meanings in the studied object. In the case of the performance of *La Celestina* in São Paulo, it is noticeable a political purpose clearly defined, which wants to bring to the stages, by means of an audacious and critical play, the questions regarding the lack of political freedom, the repression and the class struggle. This allowed to include Ziembinski's play in the group of the aesthetics manifestations in resistance to Brazilian military dictatorship.

Key-Words: *La Celestina,* Militar Government, Ziembinski, Brazilian Theater, Eudinyr Fraga.

SUMÁRIO

1 **Introdução**..... 9
2 **Contexto político-social brasileiro na década de 1960**..... 15
2.1 1968: nós tínhamos pressa, o jovem sempre tem pressa..... 21
2.2 1969: contra a pátria não há direitos..... 26
2.3 O cenário artístico cultural de São Paulo na década de 1960..... 28
2.4 *La Celestina* e o contexto brasileiro após o AI-5..... 33
3 ***La Celestina* de Eudinyr Fraga: um texto para os palcos brasileiros**..... 42
3.1 O diálogo de *La Celestina* com o público de 1969: comunicabilidade do texto 46
3.2 A ênfase da comicidade na versão de Eudinyr Fraga..... 52
3.3 A leitura criativa de *La Celestina*..... 67
4 ***La Celestina* e o ritual do teatro novo: um clássico no Brasil de 1969**... 74
4.1 A malograda experiência de Ziembinski: público e crítica..... 83
4.2 A leitura de Ziembinski do clássico *La Celestina* 91
4.3 Considerações sobre o surto celestinesco no Brasil..... 99
5 **Conclusão** 108
Referências Bibliográficas 114
ANEXOS..... 122

1 Introdução

La Celestina, como ficou conhecida a obra de Fernando de Rojas[1], foi publicada pela primeira vez em 1499 com o título de *Comedia de Calisto y Melibea*, possuindo 16 atos. Logo após, em 1502, surge uma nova edição acrescida de cinco atos, cujo título era *Tragicomedia de Calisto* y *Melibea*. Obra de singular importância, Celestina compõe com D. Juan e D. Quijote a tríade de personagens literários fundamentais da cultura espanhola.

Desde sua publicação, a trágica história de amor de Calisto e Melibea despertou o interesse de leitores e críticos, suscitando inúmeras polêmicas literárias sobre a autoria do texto e a questão do gênero, entre outras. Polêmicas à parte, *La Celestina* é, sem dúvida, obra fundamental da cultura hispânica e leitura obrigatória de todos aqueles que pretendem conhecer as origens do drama moderno. Olhar a obra de Rojas como um texto essencialmente dramático interessa sobremaneira, porque foi como obra teatral que, inicialmente, *La Celestina* foi apresentada ao público brasileiro.

No biênio 1969/70, ocorreram três diferentes montagens profissionais de *La Celestina* no Brasil: a primeira no Rio de Janeiro, a segunda em São Paulo e a última em Porto Alegre. A consulta aos arquivos da Censura Federal aponta, ainda, a existência de mais duas montagens nos anos subsequentes: uma em Florianópolis, em 1971, e outra no Espírito Santo, em 1976. O súbito interesse na adaptação e na encenação do texto espanhol no contexto brasileiro do regime militar justifica a relevância do presente estudo tanto do ponto de vista literário, quanto do ponto de vista da história do teatro brasileiro. Ademais, pretende-se contribuir, mesmo indiretamente, com os estudos que tratam da influência da cultura espanhola na sociedade brasileira no século XX.

---

[1] Embora não haja unanimidade da crítica em relação à autoria de *La Celestina*, adere-se à opinião mais difundida entre a crítica especializada de que o próprio Fernando de Rojas teria escrito a obra a partir da 2ª cena do 2º ato, sendo o 1º ato entregue a ele por um amigo.

La Celestina é uma obra muito estudada pela crítica. Porém, no Brasil, não há nenhum trabalho científico que trate do surto celestinesco[2] ocorrido a partir de 1969, tampouco sobre as três traduções existentes do clássico espanhol. Ao pretender estudar uma dessas traduções e a consequente encenação que dela se originou, possuía-se a exata dimensão da amplitude dessa tarefa e do caráter informativo e analítico que deveria nortear o trabalho. Embora contemplando e assumindo todas as dificuldades que se apresentaram para o resgate histórico de uma encenação ocorrida em 1969, acredita-se que este estudo possa contribuir como ponto de partida para uma importante página da história do teatro brasileiro.

Partindo da hipótese que o contexto brasileiro de 1969/70 motivou a encenação do texto de Rojas, procurou-se identificar o que *La Celestina* poderia comunicar ao público da época. Nesse sentido, considerou-se o momento histórico-social e as opções estéticas que norteavam o trabalho artístico daquela época como essenciais para estabelecer as relações de significados do objeto estudado.

A década de 1960 foi marcada por intensas manifestações sociais, pelo inconformismo dos jovens, pelos movimentos de liberação sexual e de costumes, entre outros. O ano de 1968 entrou para a história mundial como o ano da revolução da juventude que foi às ruas na Europa e nos Estados Unidos, incendiou prédios e automóveis, fez barricadas e lutou com a polícia. Os jovens, estudantes em sua maioria, pregavam a imaginação no poder, imaginação anárquica, liberdade total: *é proibido proibir.*

No Brasil, guardadas as especificidades daquele momento político marcado pelo golpe militar de 1964, ocorreu fenômeno semelhante. Estudantes, artistas e intelectuais também foram às ruas exigir liberdade e democracia. Em contrapartida, o governo intensificou a repressão aos movimentos estudantis, aos grupos que optaram pela resistência armada, e a censura atuou com mais rigor no meio artístico. Em dezembro de 1968, o governo do general Costa e Silva edita o Ato Institucional nº5 (AI-5) que, entre outras medidas nefastas, instituía o poder de se prender pessoas sem acusação formal, tirando-lhes o direito ao *habeas-corpus*.

Esse breve quadro histórico mostra as tensões desse período, marcado por forte repressão político-social e um movimento de liberação dos costumes. As

[2] Na tradução de Walmir Ayala, publicada em 1988, há uma nota introdutória, em que Eliane Zagury comenta as três encenações ocorridas no Brasil no biênio 69/70. Credita-se a ela a expressão “surto celestinesco”.

manifestações artísticas daquele momento refletiriam, por meio da temática e das opções estéticas, esse período contraditório.

O teatro estava no auge de uma revolução estética iniciada antes do golpe de 1964, assumindo a partir desse ano um caráter de resistência ao regime. Tal revolução estética envolvia duas propostas distintas, sintetizadas por dois grupos representativos desse período; de um lado pelo grupo Oficina, que procurava problematizar o teatro realista, utilizando-se do pastiche, da paródia, do antropofagismo, da cultura de massa; de outro lado pelo grupo Teatro de Arena, que partindo da concepção brechtiana de teatro épico procurava aliar novas formas estéticas com uma atitude política.

Ziembinski, um dos responsáveis pela revolução modernista no teatro, ocorrida em 1946 com a encenação de *Vestido de Noiva*, criticava os rumos que o teatro nacional seguia na década de 1960, cuja concepção estética era oposta ao teatro com bases aristotélicas (de adoração e encantamento).

Assim, a encenação de *La Celestina* adquire importância singular para a história do teatro brasileiro, pois representa um caso isolado na carreira de Ziembinski de adesão às propostas da vanguarda teatral da década de 1960.

Para encenar *La Celestina*, Ziembinski se encarrega de encomendar uma tradução[3] do texto espanhol ao então ator, autor e professor de teatro da Escola de Arte Dramática EAD/USP Eudinyr Fraga. Essa adaptação, que constitui a base do presente estudo, foi localizada na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT/RJ), na cidade do Rio de Janeiro, onde se encontra registrada sob n°11355[4].

La Celestina, de Fernando de Rojas, foi amplamente estudada pela crítica, destacando-se, quanto ao sentido da obra, uma linha de estudos que enfatiza seu caráter didático-moralizante, inaugurada por Bataillon (1961) e na qual se inclui Maravall (1986), embora esse enfatize o aspecto social do didatismo. Existe também outra linha que relaciona o pessimismo da obra à condição de judeu converso de Rojas, cujo principal expoente é Américo Castro (1965), além da de Gurza (1977) que vê na obra uma antecipação do existencialismo.

---

[3] Considera-se o texto de Eudinyr Fraga uma adaptação artística da obra de Fernando de Rojas, direcionada pelas sugestões do diretor Ziembinski. Alerta-se que neste trabalho não se distingue os termos tradução e adaptação; tanto um como o outro são usados indiscriminadamente.

[4] Em virtude desse texto se configurar como parte essencial da pesquisa, segue anexo a este trabalho, denominado como ANEXO A.

Quanto ao gênero, as leituras que enfatizam o pessimismo em *La Celestina*, como as de Américo Castro (1965) e Gurza (1977) tendem a concebê-la como uma tragédia, enquanto as leituras didático-moralizantes tendem a concebê-la como uma comédia. Severin (1987) classifica a obra como romance, mas valoriza sobremaneira seus aspectos cômicos. Lida Malkiel (1962) argumenta vastamente o caráter dramático da obra. Embora não a categorizem como dramática, Deyermond (1979), Castro (1965) e Gilman (1956) enfatizam seu caráter dialógico.

A fim de analisar a adaptação do texto de Rojas, não se adotou nenhuma linha unívoca quanto à significação da obra original. Entende-se, assim como Mario González (1996), que *La Celestina* é um texto paradoxal, permitindo inúmeras leituras que não são excludentes. Dessa forma, estabeleceu-se um diálogo com diferentes autores na medida que os aspectos por eles estudados contribuíram para elucidar questões deste trabalho.

Inicialmente, esta investigação privilegiou os estudos voltados para uma análise sociológica da obra, como é o caso da análise de Julio Rodríguez Puértolas (1976, p.206) que, seguindo as teorias marxistas, acentua a “coisificação” das relações humanas e do próprio ser humano como “fetichismo” do dinheiro. Além do condicionamento social dos personagens que se tornam prisioneiros de um “ter que ser” distanciando-os do que “querem ser”. Essa leitura favoreceu a compreensão da encenação de *La Celestina* em um momento que suscitava um engajamento político-social.

Ainda foi considerado o estudo de Maria Rosa Lida Malkiel (1962) devido à pertinência dessa leitura, que compreende *La Celestina* como uma obra dramática, no âmbito de um trabalho dedicado a estudar a adaptação para o teatro e a encenação do texto. A obra de Lida Malkiel destaca-se ainda pela fundamentação consistente dos conceitos propostos e por retomar as fontes nas quais Rojas teria se inspirado para escrever *La Celestina*.

Também foi utilizada a edição crítica de *La Celestina* de Peter Russel, de 2001, para efetuar a comparação com o texto de Eudinyr Fraga. No sentido de identificar as marcas de comicidade presentes no texto de Eudinyr Fraga, utilizou-se a *Teoria do Riso* de Henri Bergson (2001) e a *Teoria da Paródia* de Linda Hutcheon (1985).

Analisar a encenação de *La Celestina* no Brasil de 1969 impõe uma reflexão sobre questões políticas, econômicas, sociais e seus reflexos na produção artística do período, além da necessidade de retomar os principais acontecimentos históricos que antecederam o golpe militar de 1964 e os subsequentes, até o momento da encenação do texto, considerando a análise desse período empreendida pelos sociólogos, historiadores e críticos da cultura da época.

Vasta bibliografia compreende o período em questão. Neste trabalho, utilizou-se os estudos de Elio Gaspari (2002a, 2002b), Jacob Gorender (1998), Marcelo Ridenti (1993, 2000), Carlos Fico (2004) e Ianni (1978) para compreender os principais fatos históricos, as formas de atuação e particularidades do regime militar brasileiro.

As análises empreendidas por críticos como Roberto Schwarz (2005) e Yan Michalski (1995) foram importantes para compreender as questões estéticas e ideológicas que permeavam as manifestações artísticas, antes e depois da ruptura política ocorrida no Brasil.

Especificamente sobre teatro, foram de crucial importância os estudos de Décio de Almeida Prado (2007), Anatol Rosenfeld (2004) e Marvin Carlson (1997) que auxiliaram na análise da encenação de Ziembinski, principalmente, quanto à pretensão do diretor de aplicar às teorias da vanguarda teatral ao espetáculo.

O texto de Eudinyr Fraga foi analisado em comparação ao original, centrando-se nos acréscimos e nas supressões de cenas e personagens operados pelo tradutor. Levando em conta que essa tradução visava a uma representação teatral, observou-se o que foi privilegiado da obra original e alguns significados possíveis do novo texto. Ademais, foram considerados os aspectos formais que possibilitaram maior comunicabilidade do texto com o público da época da encenação.

No decorrer desta pesquisa, algumas dificuldades se apresentaram para a reconstrução histórica da encenação de *La Celestina* em São Paulo. Existiu a dificuldade natural de coletar informações através de entrevistas, visto que grande parte dos envolvidos no espetáculo de 1969/70 já morreu ou encontra-se impossibilitada de dar informações seguras, devido a problemas graves de saúde.

Mas o maior obstáculo foi a falta de tradição de nosso país em preservar a sua memória. Desde 2005, buscou-se nas instituições públicas do Rio de Janeiro e São Paulo o arquivo pessoal de Ziembinski, falecido em 1978, não se obtendo

sucesso. Esse arquivo pessoal seria de grande importância, pois poderia conter as cenas acrescidas pelo diretor à peça, além de outros documentos importantes referentes à cenografia, composição musical, figurino, entre outros.

A análise da encenação ficou circunscrita às entrevistas publicadas nos jornais da época, matérias jornalísticas de críticos teatrais, programa da peça, relatórios e certificados da Censura Federal, fotos e cinco entrevistas inéditas com atores que participaram da montagem, além de depoimentos de pessoas que assistiram ao espetáculo e/ou atuaram como críticos de arte e militantes políticos, no período em questão. Dentre essas entrevistas, destaca-se o depoimento do assistente de direção José Caldas, devido a sua proximidade com o diretor Ziembinski durante o processo de criação e de desenvolvimento da peça *La Celestina*.

Esse material resgata parte de um capítulo expressivo da história do teatro brasileiro, podendo, inclusive, vir a ser útil a futuros trabalhos e pesquisadores interessados na intersecção entre arte e resistência política, ou na influência da cultura espanhola na sociedade brasileira no século XX.

A fim de proporcionar uma melhor compreensão do conteúdo desenvolvido, optou-se em dividir este trabalho em três partes, além da Introdução e da Conclusão. A primeira parte apresenta um quadro político-social, abrangendo os principais fatos históricos que antecedem o golpe de 1964 até a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) e o interesse na encenação de *La Celestina* naquele contexto; a segunda parte dedica-se à análise da tradução de Eudinyr Fraga; e a terceira, à encenação de Ziembinski, além de considerações sobre as outras montagens da peça no Brasil.

2 Contexto político-social brasileiro na década de 60

Neste capítulo, apresenta-se um painel da situação política e social brasileiras, compreendendo os principais fatos que antecederam o golpe em 1964 até a decretação do AI-5 em 1968. Tal recorte visa a uma melhor compreensão do processo político e cultural que precedeu as representações de *La Celestina* no Brasil a partir de 1969.

É de conhecimento geral que o regime militar brasileiro foi implantado por um golpe de Estado deflagrado em 31/03/1964, instaurado em 01/04, e que permaneceu no poder durante longos vinte e um anos. No entanto, imaginar tal Estado autoritário como um bloco monolítico que durou de 1964 a 1985 seria desconsiderar a complexidade desse período e o processo histórico que se desenrolou desde antes do golpe até o retorno da democracia.

Antes de assumir a presidência da República em 1961, João Belchior Marques Goulart, o Jango, havia sido vice-presidente de Juscelino Kubitschek, ambos eleitos em 1955. Em 1960, Jango foi novamente eleito vice, mas agora de seu adversário político: Jânio Quadros. Isso foi possível porque a legislação eleitoral da época permitia ao eleitor o direito de votar em candidatos a presidente, governador e prefeito, separadamente, dos votos dos respectivos vices, assim, o sistema eleitoral permitia que o presidente eleito fosse de uma chapa e o vice fosse de outra.

Segundo Luiz Adolfo Pinheiro (2001, p.176), durante os sete meses do governo de Jânio Quadros, o vice João Goulart manteve relações difíceis com o presidente. Mais difícil ainda era a relação de João Goulart com os militares, que o enxergavam como um homem de esquerda[5]; portanto um comunista, como se dizia na época. Depois da renúncia de Jânio Quadros, estando o seu vice em missão diplomática e comercial na China comunista, os três ministros militares – o almirante Silvio Herck, da Marinha; o general Odylio Denys, da Guerra; e o brigadeiro Grüm Moss, da Aeronáutica – encaminharam ao presidente interino, deputado Ranieri Mazzili, um documento em que enumeravam as razões para o veto à posse de

[5] Os setores mais conservadores brasileiros consideravam João Goulart um esquerdista desde a época do governo Getúlio Vargas (1951-54), em que Jango assumiu o Ministério do Trabalho, elevando o salário mínimo em 100%, além de defender a reforma agrária.

Goulart na Presidência da República. Como a sociedade civil mobilizou-se contrariamente àquele desrespeito à Constituição, a solução política encontrada na época foi a aprovação de uma emenda constitucional que implantava o parlamentarismo no Brasil. Dessa forma, e depois de ceder às pressões dos militares, Jango pôde voltar ao país e tomar posse em 07/09/1961 como Presidente, porém, destituído dos poderes políticos que lhe conferia o regime presidencialista.

Durante dezesseis meses, o Brasil viveu sob a égide parlamentarista. Em janeiro de 1963, o presidente conseguiu a volta do regime presidencialista, via realização de plebiscito. Segundo Carlos Fico (2004, p.16), João Goulart analisou essa vitória como um triunfo pessoal, desconsiderando os grupos heterogêneos (empresários e políticos interessados em uma candidatura à presidência) que apoiaram o plebiscito e o presidencialismo.

Ainda segundo Carlos Fico (2004), a atmosfera política da época era de grande agitação, havia uma instabilidade política, intensificada pela queda da taxa de crescimento do Produto Interno Bruto (PIB), pela alta inflacionária e pela pressão de organismos internacionais, como o Fundo Monetário Internacional (FMI).

Jango sofria pressão de correntes de esquerda – membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), com influência entre operários, estudantes e camponeses – além da pressão das forças nacionalistas como as de Leonel Brizola, para que fossem implantadas as reformas de base[6]. Tais reformas estruturais dependiam da aprovação do Congresso que, em sua maioria, não aceitava modificar a Constituição. Em princípio, o Presidente procurou não se indispor com os conservadores e, paralelamente, tentou aprovar medidas que aumentariam seu poder. Contudo, tais medidas também foram rejeitadas pelo Congresso. Diante disso, Jango buscou apoio popular para implantação das reformas de base, independentemente da opinião do Congresso. Esse foi o motivo do famoso Comício das Reformas de 13/03/1964 que para Fico foi o “ponto alto de uma escalada de manifestações radicalizadas que também incluíram sublevações de sargentos e praças, apoiadas pelo presidente” (2004, p.17). Com isso, João Goulart acabou desafiando o alto escalão militar.

---

[6] João Goulart sempre defendeu as reformas de base, ou seja, um conjunto de modificações constitucionais visando o desenvolvimento econômico acelerado e com justiça social. Uma das principais mudanças defendidas era a implantação da Reforma Agrária com o pagamento da desapropriação de terras mediante títulos da dívida pública e, não, em dinheiro como previa a Constituição.

Também havia uma campanha contra João Goulart por parte da imprensa. Após o comício de 13 de março e o levante dos marinheiros em 25 de março, jornais como *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã* intensificaram seus ataques a ponto do *Jornal do Brasil*, por exemplo, no editorial de 29/03/1964, conclamar o exército a manter a legalidade e o estado de direito. Os editoriais *Basta* (31/03) e *Fora* (01/04) publicados no *Correio da Manhã* tiveram muita repercussão junto aos leitores, visto que este jornal era o que menos se envolvia no clima de radicalização da época. O trecho do artigo *Basta* ilustra bem a posição da imprensa menos radical.

> Até que ponto o presidente da república abusará da paciência da nação? [...] Até que ponto contribuirá para preservar o clima de intranqüilidade e insegurança que se verifica presentemente na classe trabalhadora? Até quando deseja levar ao desespero por meio da inflação e do aumento do custo de vida a classe média e a classe operária? Até que ponto quer desagregar as forças armadas, por meio da indisciplina, que se torna cada vez mais incontrolável? [...] o sr João Goulart terá de desistir de sua política atual que está perturbando uma nação em desenvolvimento, e ameaçando de levá-la a uma guerra civil. (BASTA, *in: Correio da Manhã*, 31/03/1964)

Para Ianni (1978) e Weffort (1980), que analisaram as causas do golpe de 64, o colapso da política populista praticada no Brasil entre 1946-1964 foi a questão central que provocou o rompimento do processo democrático brasileiro. Segundo esses sociólogos, o populismo era uma característica comum aos países latino-americanos que passavam de uma economia oligárquica para uma economia moderna. Nesse período de transição, os membros da esquerda aliaram suas forças às da burguesia nacional e às dos progressistas para conter o avanço imperialista, coibir a elite agrária brasileira e promover a instauração de um projeto nacional-estadista, visando a soberania nacional. Tal projeto nacional-estadista era conduzido por um governante populista.

Esse governante agia como um líder carismático, desenvolvendo uma relação intimista e clientelista com as classes populares, atuava como árbitro para conseguir manter o equilíbrio entre os principais grupos representativos do país. Devido ao seu poder de manipulação das massas[7], o governante populista podia levar adiante a

[7] O conceito de populismo como uma política de manipulação de massas sofreu inúmeras críticas no meio acadêmico a partir da década de 80. De maneira geral, os críticos desse conceito rechaçam a ideia de uma classe trabalhadora passiva e sem consciência de classe, sendo manipulada por um político com pouca ou nenhuma representatividade política e social que a engana. Neste trabalho, optou-se pela utilização de tal conceito pelo que ele guarda de emblemático da política brasileira e do período estudado, o autoritarismo.

política desenvolvimentista. O problema, apontado por Ianni e Weffort, no desenvolvimento desse tipo de governo é que a democracia vigente não foi capaz de promover na classe trabalhadora a consciência de seus direitos e poderes.

Portanto, o estado de agitação social que marcou o final do governo de João Goulart ocorreu em decorrência do rompimento do Estado de compromisso, em que Jango parecia apoiar mais uma classe do que outra. Nesse momento a elite revidou (via golpe) sem sofrer qualquer resistência por parte da massa popular, uma vez que esta não tinha consciência de classe[8].

Não parece que as causas que levaram ao golpe estejam bem delineadas no meio acadêmico. Muitos pontos ainda merecem ser estudados como, por exemplo, o apoio de parte da sociedade civil ao rompimento do estado democrático simbolizado pela *Marcha da Família com Deus Pela Liberdade* [9].

Do mesmo modo, é difícil compreender a falta de reação daqueles que poderiam apoiar o governo João Goulart. Como entender a ausência de mobilização de entidades como o CGT (Comando Geral dos Trabalhadores), o PC do B (Partido Comunista do Brasil), as Ligas Camponesas, a UNE (União dos Estudantes), os marinheiros, entre outros. Mesmo Leonel Brizola e os militantes do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) não foram capazes de ir além da articulação de um esquema militar defensivo em Porto Alegre e da tentativa de montar uma milícia popular em Brasília. Conforme afirma Elio Gaspari, “salvo os ferroviários da Leopoldina que ocuparam a estação central, bloqueando-lhes os trilhos, e o chefe do gabinete civil, Darcy Ribeiro, [...] nenhum personagem ou grupo significativo de esquerda tomou posição de ataque” (2002b, p.85).

Assim como em uma peça de teatro, os militares entraram em cena a partir de 1° de abril apresentando sua versão sobre como se preserva o estado democrático, enquanto a população desorientada assumia a condição de espectadora da farsa que se encenava.

---

[8] Apesar de privilegiar as análises dos fatores internos que levaram ao golpe de 1964, não se desconsidera com isso outros estudos que incluem o cenário político-econômico mundial e o consequente apoio de grupos econômicos internacionais e do governo dos Estados Unidos como fatores externos relevantes para compreensão das causas do golpe.

[9] *A Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, ocorrida em 19 de Março de 1964, foi a maior manifestação de rua realizada em São Paulo até então. Segundo os jornais da época, reuniu meio milhão de pessoas que clamavam pelo fortalecimento da família, defesa da Constituição, repúdio à legalização do Partido Comunista e repúdio à reforma agrária, entre outras reivindicações. Após o golpe, ocorreram outras "marchas”.

Para “salvaguardar a democracia brasileira”, logo após a deposição de Jango, os militares prenderam cerca de cinco mil pessoas, exilaram os principais líderes do governo deposto, fecharam o Congresso Nacional, expurgaram 421 oficiais das Forças Armadas, destituíram a diretoria de sete em cada dez sindicatos, incendiaram a sede da União Nacional dos Estudantes (UNE)[10] e invadiram a Universidade de Brasília, entre outras ações.

A afirmação de Marcelo Ridenti sintetiza o momento político estabelecido logo após o golpe.

> O golpe civil-militar e a derrota sem resistência das forças progressistas em 1964 marcaram profundamente os partidos e movimentos de esquerda brasileiros. Os nacionalistas, a POLOP e outros grupos, que já advertiam para a necessidade de resistência armada a um golpe de direita, praticamente nada fizeram para levar adiante a resistência, enquanto o PCB e outras forças reformistas assistiam perplexos à demolição de seus ideais. (RIDENTI, 1993, p.27)

Para compreender essa afirmação, é necessário esclarecer, mesmo de forma geral, a maneira como atuavam os grupos de esquerda na época. A política praticada pelo PCB era considerada reformista e pacifista, pois se pretendia transformar a sociedade brasileira, não imediatamente, por meio de uma revolução socialista, mas por meio de uma política de alianças. Em um primeiro momento, os comunistas deveriam se aliar às forças progressistas e à burguesia visando à emancipação da classe trabalhadora e à libertação nacional, para só depois ocorrer a revolução propriamente dita. Conforme afirma Marcelo Ridenti (1993, p.26), a ideologia do PCB encontrou no chamado populismo de esquerda muitos pontos de contato, já que ambos defendiam uma nação brasileira livre do atraso do campo e do imperialismo.

Os nacionalistas de esquerda – a maioria pertencente ao PTB, cujo maior representante era Leonel Brizola – queriam implantar reformas sociais, mesmo que para isso fosse necessária a luta armada. Da mesma forma, grupos como a POLOP (Organização Revolucionária Marxista – Política Operária) e a AP (Ação Popular), criados em 1961 e 1962, respectivamente, contestavam a política praticada pelo PCB. Enquanto esta defendia uma alternativa política que não fosse capitalista nem comunista, aquela propunha a luta armada pelo socialismo.

---

[10] O governo Castelo Branco, apesar de decretar a ilegalidade da UNE , logo após o golpe, não conseguiu impedir o seu funcionamento. Entre 1964 e 1968 a UNE manteve significativa representatividade no meio estudantil, sendo reconhecida a sua atuação contra o regime e em defesa do ensino.

Além desses, é importante apontar outros grupos de esquerda atuantes antes do golpe civil-militar: as Ligas Camponesas, o PC do B (Partido Comunista do Brasil), o MRT (Movimento Revolucionário Tiradentes) e o PORT (Partido Operário Revolucionário Trotskista).

Se essa diversidade de organizações já indicava uma esquerda pouco coesa e talvez pouco organizada para enfrentar os golpistas históricos e os golpistas de ocasião, o golpe de 1964 provocou uma desestabilização irreversível nesses grupos. As principais divergências da esquerda brasileira na década de 1960 eram três, "uma referente ao caráter da revolução brasileira; outra, às formas de luta para chegar ao poder; uma terceira, ao tipo de organização necessária à revolução" (RIDENTI, 1993, p.30).

A desestabilização da esquerda, após o golpe de 1964, atingiu especialmente o PCB. Inicialmente, porque foi o partido mais perseguido pelos militares, por meio do desmantelamento do aparelho sindical e da perseguição aos seus membros. Depois, porque sofreu uma luta interna devido à opção da cúpula do partido em manter a linha pacifista e a política de alianças. Isso levou o partido, a partir de 1966, a perder muitos dirigentes que discordavam do bloco mais ortodoxo e grande parte do apoio das bases. Esses dissidentes formaram outros tantos grupos, dando origem a uma profusão de organizações de esquerda, como as Dissidências Estudantis (DIs), a Ação Libertadora Nacional (ALN), o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), entre tantas[11].

Para Jacob Gorender a fragmentação da esquerda brasileira seria uma tendência decorrente do descenso político, "após o impacto de derrotas e no ambiente de refluxo do movimento de massas, em condições de clandestinidade cada vez mais densa, quando o intercâmbio flui através de precários canais" (1998, p.87).

Com relação ao PCB, ocorre uma rejeição à forma de atuar do partido, principalmente entre os jovens, que participarão ativamente da resistência armada. A afirmação do ex-combatente da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e da

[11] A composição, forma de atuação e representatividade das organizações de esquerda no Brasil, entre os anos de 1960-70, foram analisadas no estudo de Marcelo Ridenti *O Fantasma da Revolução Brasileira* (1993).

Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-PALMARES), Antonio Roberto Espinosa[12], sintetiza essa rejeição:

> Se o socialismo era tão bom, o Partidão não o defendeu. O Partidão se conformou, ele estava apenas preocupado com a reforma, não com a transformação, tava mais preocupado com a manutenção do *status quo* de uma maneira favorável, mais favorável aos trabalhadores, aos camponeses, mas não estava preocupado em mudar o *status quo* e pra mudar tem que ser através da luta armada, então nesse processo de formação política eu acabei intuindo isso, então minha formação política pela esquerda, já foi contra o Partidão, eu nunca passei por dentro dele. (ESPINOSA[13], informação pessoal, 2006).

Talvez a afirmação bem-humorada de Zuenir Ventura possa resumir as ideias apresentadas sobre a polarização da esquerda a partir de 1964, "classificavam-se as pessoas como se classificam os torcedores 'fulano é revolucionário, esquerdista' ou, ao contrário, 'partidão, conciliador, reformista" (2008, p.61).

Os embates políticos que envolveram a esquerda são importantes neste estudo devido à repercussão que tiveram na produção cultural do período, reconhecidamente marcados pelo diálogo entre arte e política. Os reflexos dessa polarização no campo artístico serão discutidos no subcapítulo que trata do teatro brasileiro na década de 60. Neste momento, destacam-se alguns episódios relevantes que culminaram em outra ruptura, o AI-5 (Ato Institucional nº 5).

2.1 1968*: nós tínhamos pressa, o jovem sempre tem pressa*[14]

Do ponto de vista social, o período imediatamente anterior à encenação de *La Celestina* foi marcado pelo inconformismo e rebelião de jovens na Europa e Estados Unidos, principalmente. Não é exagero afirmar que na década de 60 ter menos de trinta anos era um valor em si mesmo. Os exemplos do poder jovem vinham de toda parte: dos Beatles a Roberto Carlos, dos Rolling Stones a Caetano Veloso, de

---

[12] Antonio Roberto Espinosa à época dos fatos relatados era estudante de filosofia da USP e participava do movimento estudantil em Osasco/SP. A partir do AI-5 passa a viver na clandestinidade, tornando-se um dos dirigentes da VAR-Palmares. Foi preso em novembro de 1969 e assim permaneceu até setembro de 1973 quando, sem nunca ter sido julgado, foi posto em liberdade.

[13] ESPINOSA, A.R. Entrevista concedida em São Paulo, 2006.

[14] Essa expressão, que sintetiza o sentimento de parte da juventude brasileira em 1968, foi retirada do depoimento de Antonio Roberto Espinosa.

Godard[15] a Glauber Rocha, de Martin Luther King a Lamarca, dos jovens franceses aos jovens brasileiros.

O ano de 1968 será o da revolução da juventude que vai às ruas exigir a expansão do ensino universitário, o fim da Guerra do Vietnã, o fim da repressão sexual. Os jovens criticavam o comunismo, o capitalismo e a sociedade de consumo. Enfim, esses jovens de 1968 deram início a uma série de transformações éticas, políticas, sexuais e de comportamento que afetaram o mundo ocidental e influenciaram as gerações seguintes.

No Brasil, guardadas as especificidades que caracterizavam o nosso momento, ocorre fenômeno semelhante. Os movimentos sociais que foram desarticulados e perseguidos, após o golpe de 1964, já estavam rearticulados e atuantes em 1968. Mesmo de forma molecular, o movimento operário fez ressurgir as greves que eclodiram em Contagem/MG e em Osasco/SP. O 1º de Maio de 1968, em São Paulo, ficou marcado pela ação dos jovens operários e estudantes que subiram e queimaram o palco onde ocorria a comemoração do *Dia do Trabalho*. Tal ação foi motivada pela presença do governador Abreu Sodré às comemorações, em virtude deste ter sido nomeado pelos militares.

Conforme analisa o cientista político Daniel Aarão Reis Filho (1998, p. 29), a ditadura reagiria de maneira implacável e rápida àquele incipiente movimento, criminalizando a luta sindical, decretando a ilegalidade das greves, anunciando o não pagamento dos dias parados, dissolvendo os sindicatos e prendendo suas lideranças.

Do mesmo modo, os estudantes vão às ruas exigir liberdade e democracia. Não só os estudantes universitários[16], mas também os estudantes secundaristas exigiam mais verbas para o ensino, modernização de equipamentos, ampliação do acesso da população à universidade, manutenção de uma política de assistência aos estudantes sem recursos, reformas nos currículos, entre outras reivindicações. Conforme afirma Daniel Aarão Reis Filho, “o movimento de 1968 ganhou consistência social porque soube aliar a crítica da ditadura à formulação de um

---

[15] A bem da verdade Jean Luc Godard completaria trinta anos em 1960, mas não se poderia deixar de citá-lo devido à importância que sua obra teve para aquela geração, principalmente porque inaugura o *nouvelle vague* em 1959 lançando *Acossados* em parceria com Truffaut.

[16] Ressalta-se que o Brasil apresentava, em 1968, o expressivo número de 278 mil universitários contra os 142 mil em 1964, conforme dados obtidos em Gaspari (2002b, p.388).

programa de reivindicações que era a expressão da maioria" (REIS FILHO, 1998, p.33).

Logo, tornaram-se comuns as passeatas, ocupações, protestos e comícios que estouravam em vários pontos do país, recebendo ampla cobertura da mídia, principalmente após a morte do estudante Edson Luis no Rio de Janeiro. Esse estudante de 18 anos foi vitimado pela truculência de policiais militares que invadiram o restaurante Calabouço, usando armas de fogo contra os jovens secundaristas. Tal episódio, ocorrido em março de 1968, tornou-se um marco do movimento estudantil, devido à mobilização que se seguiu após a morte desse jovem secundarista, cujo cortejo fúnebre foi acompanhado por sessenta mil pessoas.

Em junho, novo protesto marcaria a ação dos jovens estudantes contra o regime militar. A Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, levaria artistas, jornalistas, políticos, religiosos e líderes sindicais, entre outros, a se unirem aos estudantes na maior manifestação popular contra o regime. Em decorrência disso, o governo de Costa e Silva proíbe manifestações públicas em todo o território nacional. Tal medida não impede que as principais cidades do país sejam ocupadas por passeatas estudantis, mesmo ocorrendo a diminuição do número de participantes e a repressão policial que dissolvia os atos públicos com facilidade, conforme afirma Gorender (1998, p.161).

Em outubro de 1968, ocorre a prisão de mais de 700 pessoas que participavam do Congresso da UNE, em Atibaia, São Paulo. O Brasil assistiu aos jovens estudantes em manifestações de franca resistência ao regime militar. Da mesma forma, viu como o governo de Costa e Silva tratava o futuro da nação. Os militares, marcados pela incompreensão diante do fenômeno mundial, em que o jovem assumia o papel de protagonista da história, partiram para a intolerância frente às manifestações locais, as quais denominavam simplesmente de "baderna". Para reprimir a "baderna", o regime ameaçou, prendeu e espancou manifestantes em todo o país. Com isso, expôs a maior contradição do regime: seguir impondo um governo ditatorial como se fosse resultado legítimo de uma revolução democrática.

Também ancorados em parte da juventude que queria fazer a revolução, grupos remanescentes dos nacionalistas de esquerda pré 64 e os grupos mais radicais de esquerda começam a se organizar para a guerrilha rural, promovendo, nas cidades, os primeiros assaltos a bancos para obtenção de fundos.

Os jovens tinham pressa, e os exemplos de outros revolucionários mostravam que era possível acabar com a ditadura e mudar o sistema. Tudo muito rápido, como aquele tempo exigia. A fala de Espinosa sintetiza o pensamento de parte da juventude que optou pela resistência armada:

> Então a Revolução cubana começou a ser um pouco mais conhecida pelos livros do Che e Regis Debret "Revolução na revolução" e era um caminho muito simples, né? Que coincidia com a nossa pressa, né? Era o seguinte: você não precisa construir um partido para que esse partido faça a revolução, a rigor você não precisa nem construir um exército, basta construir um pequeno grupo que acenda um *sendero luminoso*, que acenda uma chama que sirva de referência, que aos poucos, aos poucos queria dizer dois anos (rindo), o povo aos poucos vai aderindo, e este pequeno grupo, como foi em Cuba, se transforma num exército e no seio deste exército popular surge um partido [...] então o caminho é por aí, guerrilha rural, pra fazer guerrilha, você precisa de armas, precisa de construir rotas de acesso, precisa de recursos [...] Bom, dinheiro para sustentar isso nós não temos, então tem que buscar onde tem, onde é que se acha dinheiro? Nos bancos, então vamos assaltar os bancos ou os quartéis, aí você já pega as armas direto, armas, munição, etc. (ESPINOSA, informação pessoal, 2006)

Era evidente que as manifestações de operários e estudantes encorajavam os guerrilheiros a prosseguir na opção pela luta armada. Muitos deles acreditavam que o Brasil estava pronto para a revolução socialista, e as ações bem-sucedidas só reforçavam essa visão. Em 1968, a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), por exemplo, assaltou pelo menos seis bancos, uma loja de armas a poucos metros do DOPS de São Paulo, atacou o Quartel General do II Exército e chegou a executar o capitão do exército americano Charles Chandler em outubro do mesmo ano. No início de 1969, a VPR contava com duzentos membros, cinquenta deles com militância em tempo integral, e estava praticamente intocada pelos policiais, conforme Gorender (1998, p.144).

No campo cultural, a participação dos jovens brasileiros não é menos marcante. O espetáculo teatral *Roda Viva* estreia em 1968, provocando escândalo e a ira dos extremistas de direita. Apesar de ter estreado no Rio de Janeiro, foi em São Paulo que o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) respondeu à ousadia e criatividade do grupo Oficina, por meio da destruição de cenários e espancamento de atores. Quando a montagem chega a Porto Alegre, os grupos paramilitares de direita se sentiram bem à vontade para, inclusive, sequestrar dois atores. Tudo isso sob o olhar complacente das autoridades, que por fim decidiram pela proibição da peça em todo o território nacional.

Em fevereiro, a proibição das peças *Um bonde Chamado Desejo*, *Senhora da Boca do Lixo* e *Poder Negro*, juntamente com a suspensão do exercício profissional por 30 dias dos atores Maria Fernanda e Oscar Araripe, levaram a classe artística a promover uma greve de 72 horas nos teatros do Rio de Janeiro e São Paulo. Dentre as reivindicações, estavam, além da liberação das peças e filmes interditados pela censura, o pedido de descentralização da Censura Federal, visto que naquele ano o governo havia lançado uma medida, desautorizando as Delegacias Regionais a emitirem certificados de funcionamento para atividades artísticas, o que centralizaria todo o processo em Brasília. Na prática, tal medida inviabilizava muitos projetos, pois aumentava consideravelmente os custos de produção, obrigando os artistas a se deslocarem até Brasília para acompanhar o processo de liberação dos trabalhos ou para prestar esclarecimentos aos censores.

Na área musical, já revolucionada por nomes como Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre tantos, surge naquele ano a música transformada em hino na voz de Geraldo Vandré que levanta o Maracanãzinho com os versos de *Pra não dizer que não falei das flores*: “vem, vamos embora/ que esperar não é saber/ quem sabe faz a hora/ não espera acontecer”. O Brasil teria a partir de então sua Marselhesa, conforme afirmou Millôr Fernandes.

Em contrapartida os militares partem para o confronto, intensificando a repressão aos movimentos estudantis, principalmente, e ao movimento operário. No meio artístico, o controle das produções, apoiado por uma importante parcela da sociedade, torna-se cada vez mais intenso; e na imprensa a censura passa a atuar com maior rigor.

No entanto, a ofensiva mais radical do governo do Gal. Costa e Silva viria a partir de 13 dezembro de 1968, com a edição do AI-5 que, entre outras medidas nefastas, instituía o poder de se prender pessoas sem acusação formal, ainda tirando-lhes o direito ao *habeas corpus,* no caso de crimes políticos ou contrários à segurança nacional, à ordem econômica e social e à economia popular.

2.2 1969: *contra a pátria não há direitos*[17]

Se o ano de 1968, marcado pelo confronto entre parte da sociedade civil e os militares, revelava as possibilidades de transformação política e social, o ano de 1969 daria início ao clima de terror após o AI-5. Algumas medidas práticas demonstraram imediatamente como se consolidaria a instauração do terror na sociedade brasileira.

No âmbito político, após o recesso imposto ao Congresso em dezembro de 1968, ocorreu o expurgo de 88 parlamentares, dentre eles 37 da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), além do fechamento de muitas assembleias estaduais, destacando-se as de São Paulo e Rio de Janeiro.

Em janeiro de 1969, o General Costa e Silva assinou um decreto que colocava sob o comando do Ministro da Guerra todas as forças militares e policiais dos estados brasileiros, além de determinar que tais forças estaduais fossem comandadas por oficiais das Forças Armadas.

No Poder Judiciário, tratou-se de aposentar três Ministros do Supremo Tribunal Federal, logo seguidos de mais dois, o então Presidente da instituição Antonio Gonçalves de Oliveira e o Ministro Antonio Carlos Lafayette de Andrada, punidos por protestarem contra as aposentadorias dos colegas. Dando continuidade a este processo, em fevereiro de 1969, um novo ato institucional reduziu o número de magistrados do Supremo Tribunal Federal (de 16 para 11) e transferiu os delitos contra a Segurança Nacional e as Forças Armadas para o Supremo Tribunal Militar. Aliás, o próprio Ministro do Supremo Tribunal Militar seria aposentado compulsoriamente por ser considerado “complacente demais com os réus”, segundo afirma Skidmore (1988, p.167).

Na educação, o governo lançou em 1969 o curso de Educação Moral e Cívica, tornando-o obrigatório, a partir de 1971, para todos os alunos em qualquer série e escola do país. O decreto-lei que instituiu o programa destinava-o a “defender os princípios democráticos pela preservação do espírito religioso, da dignidade do ser humano e do amor à liberdade” (BRASIL, Lei 869, 12/09/1969). Seguindo na “defesa dos princípios democráticos”, em maio de 1969, o governo

[17] A frase que dá título a este subcapítulo encontrava-se numa placa pendurada no saguão dos elevadores da Polícia de São Paulo, conforme afirma Percival de Souza (2000, p.183).

aposentou compulsoriamente centenas de professores das universidades públicas. Só na Universidade de São Paulo, foram proibidos de lecionar 27 professores, dentre eles, Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Otávio Ianni, Paulo Duarte, José Arthur Gianotti, Paul Singer, Mário Schemberg, entre tantos.

Contudo, nenhuma prática do governo militar disseminou tanto o clima de terror quanto a tortura. Sabe-se que a tortura sempre ocorreu no Brasil, pelo menos desde o século 19 já era utilizada em interrogatórios de presos[18], sem desconsiderar o período da escravidão quando os fugitivos eram reconhecidos pelas marcas de violência cometidas pelos capatazes, senhores e capitães do mato. A tortura foi aplicada largamente durante a ditadura de Getúlio Vargas, esteve e está presente em nossas delegacias como método de investigação policial e não são poucos os estudos a afirmar que a violência, da qual a tortura é a face mais deformada, faz parte da própria cultura brasileira.

A tortura que já era utilizada, não de forma sistemática, pelos militares desde o golpe de 64, tornar-se-ia prática comum a partir de 1969, seja como método investigativo eficaz ou mesmo como forma de inibir futuros candidatos à resistência armada. O surgimento da *Operação Bandeirantes* (OBAN), em São Paulo[19], marcaria definitivamente o período mais abjeto da história da tortura no Brasil, principalmente pela liberdade de atuação que o regime conferia aos torturadores. Essa liberdade de atuação tornava-se maior se considerada a censura imposta aos meios de comunicação. Para exemplificar a gravidade da situação, pode-se relembrar um fato ocorrido em 02 de abril de 1964. Nesse dia, o canal de televisão *Jornal do Commercio* divulgou a imagem do dirigente comunista Gregório Bezerra, sentado seminu no pátio do quartel da Casa do Forte, após ter sido amarrado à traseira de um jipe, arrastado pelos bairros do Recife e espancado com uma barra de ferro em praça pública, por um oficial do Exército[20]. Em 1969, os torturados pelo

---

[18] Essa afirmação é baseada em estudo de Boris Fausto (1984, p.163-164).

[19] A OBAN era um órgão policial e militar, financiado por doações de empresários e que utilizava recursos oficiais. Tinha como objetivo desmantelar grupos armados de oposição, utilizando da tortura para alcançar seus objetivos. A partir da experiência "bem sucedida" da OBAN foram criados os Centros de Operações de Defesa Interna (CODIs) e os Destacamentos de Operações de Informações (DOIs). Na prática esses órgãos faziam parte de "um bem articulado plano que procurou não só controlar a oposição armada mas também controlar e direcionar a própria sociedade" (D'ARAUJO, M.C., SOARES, G.A.D. e CASTRO, C., 1994, p.14).

[20] Os dados apresentados neste parágrafo bem como o relato da prisão de Gregório Bezerra encontram-se registrados no capítulo *O mito do fragor da hora* (GASPARI, E., 2002b, p. 130-149).

regime não podiam mais contar com a imprensa para denunciar os crimes do governo.

Somente os crimes daqueles que partiram para a clandestinidade ganhavam espaço na imprensa da época. Um rápido exame nos noticiários de 1969 permite afirmar ser raro o dia em que a palavra terrorista não estivesse estampada nas manchetes dos jornais.

Os militares utilizaram todos os meios para eliminar qualquer oposição política, criando um clima de medo na sociedade brasileira. Tal clima foi se intensificando na primeira metade da década de 70, a ponto de um cidadão comum considerar um ato de coragem possuir algum livro que contivesse ideias "subversivas" ou assistir a uma peça de teatro. Uma crítica ao governo podia levar qualquer pessoa à cadeia. Todos que colaboraram por meio de depoimentos para realização deste trabalho relataram direta ou indiretamente a experiência de viver em uma sociedade em que não se podia discordar.

Julgou-se importante abordar o clima de medo que se instaurou na sociedade depois de 1968, em virtude desse aspecto contribuir para a compreensão do momento teatral de 1969/70, no qual estão inseridas as representações de *La Celestina* no Brasil.

2.3 O cenário artístico-cultural de São Paulo na década de 60

A fim de desenvolver este subcapítulo, retoma-se as principais correntes estéticas que influenciavam a produção cultural antes do golpe militar e após o golpe, até à publicação do Ato Institucional n° 5. Alerta-se, porém, que no âmbito deste estudo são consideradas as produções e os embates ocorridos em São Paulo, mais especificamente entre duas propostas estéticas: a do Teatro de Arena e a do Teatro Oficina. Não se desmerece, com isso, a vasta produção cultural de outras regiões, trata-se apenas de reconhecer as limitações impostas pelo estudo ora apresentado.

Antes do golpe de 1964, o teatro brasileiro estava no auge de um processo renovador iniciado há 20 anos, quando Ziembinski concretiza no palco, por meio de

uma direção precisa e de um revolucionário emprego de recursos de iluminação, o texto de Nelson Rodrigues *Vestido de Noiva*[21].

A etapa modernista do nosso teatro, iniciada com *Vestido de Noiva* em 1943, teve continuidade com a fundação do *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) em 1948. Essa companhia particular, patrocinada pelo industrial Franco Zampari, foi responsável por deslocar do Rio de Janeiro para São Paulo o pólo de criatividade do teatro, conquistando novas plateias, além de garantir ao teatro surpreendentes espaços de divulgação e discussão na imprensa. Segundo afirma Michalski, o TBC "constituiu-se, sobretudo, na maior escola prática de profissionalismo que jamais havia existido no Brasil" (1985, p.11).

No entanto, se o TBC elevou as produções brasileiras a um nível de produção artística e profissional desconhecidos anteriormente, frequentemente é acusado de desconsiderar a realidade nacional, por não ter investigado um estilo de encenação e de representação identificados como brasileiro, mesmo ressalvando-se que no final da sua trajetória o TBC mostrou interesse em encenar a dramaturgia nacional.

Das companhias brasileiras, o TBC foi a que teve mais longa existência, funcionando de 1948 a 1964. Porém, seu período de produções mais significativas compreende os primeiros dez anos da companhia. A partir de 1958, ainda segundo Yan Michalski (1985, p.12), ocorre o declínio da empresa decorrente da crise econômica e da perda dos seus mais destacados artistas.

Em 1958, outro grupo assumiria um papel relevante no cenário teatral brasileiro, com a montagem de *Eles não Usam Black tie,* de Gianfrancesco Guarnieri. O Teatro de Arena nasceu em 1953 por iniciativa de José Renato e possuía como característica fundamental a redução considerável do espaço (físico) teatral, já reduzido pelo TBC, se comparado aos grandes teatros do início do século. Essa formatação propiciava a redução de custos quanto à montagem do cenário e à manutenção econômica de um pequeno grupo de teatro que se sustentaria com recursos e sede próprios, além de novas possibilidades estéticas propiciadas pelo espaço. Mas a entrada no grupo, em 1956, dos jovens Augusto Boal, recém-chegado dos EUA, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, oriundos do

[21] O texto encenado pelo grupo amador carioca *Os Comediantes* revolucionava o teatro brasileiro ao apresentar o vocabulário cotidiano da classe média que contrastava com o diálogo artificial prevalecente na cena nacional; e uma visão moderna de estrutura dramática, substituindo a narrativa linear por cortes inspirados na técnica cinematográfica além de espalhar a ação por três planos interligados: o da realidade, o da memória e o do delírio.

Teatro Paulista de Estudantes (TPE), trouxe novas abordagens metodológicas e técnicas, além de uma postura social engajada frente à realidade política brasileira. Conforme afirma Décio de Almeida Prado, não foi a forma "teatro de arena" que deu prestígio ao grupo, mas, sim, a opção de não dissociar o estético do "panorama social, em que o teatro deve se integrar" (2007, p.63).

Nesse sentido, *Eles não Usam Black Tie* representa uma inovação por apresentar um autor nacional que coloca em primeiro plano o proletariado urbano, tratando de frente uma questão política[22]. O sucesso da peça, segundo afirma Campos, "corresponde à captação dos rumos da cultura e do movimento social do país" (1988, p.40).

À peça de Guarnieri seguem-se os *Seminários de Dramaturgia* e a montagem de textos dos jovens autores nacionais, marcando a posição do grupo de levar adiante o projeto de um teatro nacional e popular. Mesmo considerando que os integrantes do grupo Arena colocavam o teatro popular mais em uma perspectiva de realização futura, a maior parte dos textos encenados pelo grupo, entre 1958 e 1961, procura abordar aspectos da realidade brasileira, principalmente, dos grupos sociais menos favorecidos.

Segundo Campos (1988, p. 51-52), o Arena entrará em crise em 1961, devido ao questionamento sobre para quem deveriam ser encenados os textos. A questão do público provoca a saída de alguns integrantes do grupo, principalmente a saída de Oduvaldo Vianna Filho que fundaria o Centro Popular de Cultura (CPC), cuja proposta era desenvolver um trabalho que pudesse ir ao encontro do povo.

Entre 1962 e 1964, o Arena entra na fase conhecida como de "nacionalização dos clássicos", que pretendia reinterpretar textos de qualquer país ou época em função da realidade brasileira presente. Desta fase, destaca-se a encenação de *O Melhor Juiz, O rei* de Lope de Vega, com a qual o Arena aumenta o circuito de atuação do grupo, chegando a criar um segundo núcleo, que leva a peça às praças públicas do Nordeste brasileiro. Segundo Campos (1988, p.58), "a contribuição mais vigorosa nesse período está na divulgação e transferência de suas conquistas (laboratórios de interpretação e Seminários de dramaturgia) a diversos grupos amadores e profissionais". Desse modo, o período de nacionalização dos clássicos

[22] A mesma preocupação com temas nacionais, abordados pelo prisma das reivindicações sociais e políticas, vinha sendo tratada por outros grupos ou através de iniciativas individuais. É o caso de *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes*, Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e *A Moratória* de Jorge de Andrade.

(1962-64) dá continuidade ao trabalho desenvolvido anteriormente e, mesmo não mantendo o lugar de vanguarda conquistado com *Eles não Usam Black Tie*, preserva a característica de teatro engajado.

A partir do golpe de 64, devido aos novos direcionamentos políticos do país, ocorre uma mudança tanto na concepção estética do grupo quanto na temática abordada que passará à temática histórica (*Arena Conta Zumbi* de 1965*, Arena Conta Tiradentes* de 1967). Estes visavam, por meio da relação passado/presente, estimular a luta contra o arbítrio, nos anos 60, a partir de exemplares heróis do passado, como Zumbi e Tiradentes. Sem dúvida, o elemento inspirador desses musicais ocorre no final de 1964, com o S*how Opinião* escrito por Oduvaldo Vianna Filho e dirigido por Augusto Boal. Ocorrido no Rio de Janeiro, o *Show Opinião* vai aliar a música de protesto com o teatro engajado e foi considerado um marco na resistência ao regime militar.

No que diz respeito ao Oficina, sua fundação também data de 1958. Na época o grupo era formado por jovens universitários da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco liderados por José Celso Martinez Correa. O grupo não possuía um programa definido, coexistindo “uma ala mais burguesa no seu modo de ver o teatro e outra ala que não queria embarcar tanto nas coisas da burguesia”, conforme afirma o diretor José Celso (CORREA, 1979, p.190).

Vale destacar a influência do Arena durante os primeiros anos do Oficina, principalmente a influência de Augusto Boal que apresentou o método Stanislavski aos jovens amadores. Mas, segundo Décio de Almeida Prado, mesmo não admitindo, o Oficina também é herdeiro do TBC devido ao “empenho estético, o cuidado com o lado material do espetáculo, a preferência pelo repertório estrangeiro e a abertura do elenco a elementos vindo de fora” (2007, p.112). Em 1961, dá-se a profissionalização do grupo, destacando-se a partir desse período as montagens de *Um Bonde Chamado Desejo,* de Tennessee Wiliams e de *Pequenos Burgueses* (1963), de Gorki, sucesso de público e de crítica.

Mas o que levou o Oficina a ocupar um lugar na história do teatro brasileiro foi a encenação de *O Rei da Vela* em 1967. A afirmação de Rosangela Patriota resume com clareza a importância política e cultural dessa encenação.

> A montagem do Rei da Vela, ao mesmo tempo em que legitimou a presença do Oficina na cena política, veio ao encontro de outras perspectivas sobre o Brasil pós-64, nas quais predominavam as críticas à postura engajada e questionamentos à construção da “resistência democrática”, aliados ao alto número de dissidências nas fileiras do PCB, ao mesmo tempo, retomava-se

> uma perspectiva teórica e estética, a antropofagia, que havia sido relegada a um segundo plano nas interpretações sobre a Semana de Arte Moderna. (PATRIOTA, 2006, p.4).

Conforme abordou-se anteriormente, a política da esquerda brasileira, até o golpe de 64, principalmente a praticada pelo Partido Comunista, pregava a aliança das classes produtivas com a burguesia nacional, era contrária aos latifundiários e sempre antiimperialista. A luta da classe operária se restringia às reivindicações de caráter econômico e, conforme afirma Schwarz (2005, p.10), essa espécie de "marxismo patriótico" combinava bem com a política populista de então.

No entanto, se a política praticada pela esquerda brasileira sofre uma derrota em 1964, o mesmo não acontece com a produção cultural de esquerda que segundo Schwarz (2005, p.9), "floresceu extraordinariamente" até 1968, apesar de distante do "povo".

Segundo afirma Hollanda (1981, p.30) a produção cultural engajada passa a "ser consumida por um público já convertido de intelectuais e estudantes da classe média" dentro de um circuito "integrado ao sistema" como cinema, teatro e disco.

No caso do teatro, a produção cultural engajada pode ser representada pelas seguintes vanguardas estéticas; de um lado pelo Grupo Oficina, que procura problematizar o teatro realista, utilizando-se do pastiche, da paródia, do antropofagismo, da cultura de massa; de outro lado pelo Grupo Arena, que partindo da concepção brechtiana de teatro épico procura aliar novas formas estéticas com uma atitude política. A análise de Roberto Schwarz sintetiza a representação destes grupos como revolução estética e engajamento político.

> Se o Arena herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução , e uma certa limitação populista, o Oficina ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 1964. Em seu palco, esta desagregação repete-se ritualmente em forma de ofensa. [...] Ligavam-se ao público pela brutalização, e não como o Arena, pela simpatia. (SCHWARZ, 2005, p.46)

Pela afirmação de Schwarz, depreende-se que a polarização da esquerda no campo político – resumida aqui, entre aqueles favoráveis à resistência democrática e os adeptos de uma radicalização, via tomada de poder – pode ser associada à polarização no campo artístico entre os grupos Arena e Oficina. Estendendo-se um pouco mais, engloba-se também a produção cultural do período, inclusive aquela produzida pelos críticos de teatro.

Independentemente das propostas estéticas, tanto o teatro de vanguarda quanto o teatro mais-bem-comportado convivem, desde 1968, com a crise da falta de público. Crise proclamada por críticos e artistas no eixo Rio-São Paulo, mas que, sem dúvida, necessitaria de maior reflexão quanto à sua própria dimensão, quais companhias atingia e quem se enquadraria na definição de público de teatro, entre outras. Apesar de não possuir dados que permitam analisar tal situação, considera-se a ideia de crise de falta de público como um sintoma expressivo de um debate mais amplo que envolvia a falta de apoio do governo para atividades artísticas, a subordinação do fazer artístico às leis de mercado e o evidente risco que representaria para o público assistir às encenações do teatro engajado – seja pelas opções estéticas típicas do teatro de agressão, seja pela atuação dos grupos de extrema direita ou mesmo pela ação policialesca do regime frente às manifestações teatrais.

Apenas com intuito de problematizar a questão, cita-se a peça *Édipo Rei*, que bem no estilo do teatro "desengajado", alcançou 100 mil espectadores em apenas quatro meses e meio de excursão pelo Brasil, sendo considerada recorde de arrecadação na época, conforme constata Paulo Pontes ao entrevistar Paulo Autran, para a *Revista Civilização Brasileira* (AUTRAN,1968, p.161-162). Aliás, em artigo publicado na mesma revista, Oduvaldo Vianna Filho (VIANNA,1968, p.76) denuncia a crítica da época por não ter dedicado uma linha sequer à ampliação de mercado provocada pela peça *Édipo Rei.* Tal afirmação serve como exemplo para apontar, segundo Vianinha, a situação do teatro brasileiro, marcado pela falta de diálogo entre os grupos que faziam parte daquele cenário teatral, pela radicalização de propostas e pelo isolamento em que se colocavam seus defensores.

2.4 *La Celestina* e o contexto brasileiro após o AI 5

Neste momento, apontam-se algumas questões que parecem essenciais para a compreensão do surto celestinesco no Brasil e da encenação paulista de *La Celestina,* a cargo de Ziembinski.

Inicialmente é importante esclarecer que, ao contrário do que se acreditava, ocorreram muitas representações do texto de Rojas no Brasil, depois do AI-5. No

decorrer desta pesquisa, trabalhava-se com a ideia de surto celestinesco baseado na afirmação de Eliane Zagury, publicada no prefácio da tradução de Walmir Ayala (1988) e que correspondia a três representações ocorridas no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, durante o biênio 69/70. Porém, a consulta aos arquivos da censura, em poder do Arquivo Nacional em Brasília, mostrou que a ideia de surto celestinesco abrange pelo menos outras duas encenações em território nacional.

Através da documentação constante na pasta[23] denominada *Celestina* é possível afirmar que houve uma montagem da peça na Universidade Federal de Santa Catarina, em 1971. Tal montagem foi iniciativa de um grupo de estudantes que inclusive adaptaram a tradução de Walmir Ayala, estando essa adaptação perfeitamente conservada na mencionada pasta. A outra encenação do texto de Rojas data de 1976, promovida pela Fundação Cultural do Espírito Santo, com estreia prevista para os dias 26 e 27 de setembro daquele ano no Teatro Carlos Gomes. Não se sabe se houve a referida estreia, até porque não consta nenhum documento provando a ocorrência do ensaio geral para a censura, procedimento exigido para a liberação final da encenação. No entanto, os fragmentos de texto encontrados na pasta permitem afirmar que tal encenação, se ocorreu, também se utilizou da tradução de Walmir Ayala.

Quanto a essa tradução, é importante esclarecer que o trabalho do poeta Walmir Ayala foi publicado em 1967 pela Coordenada-Editora de Brasília Ltda. Posteriormente, em 1988, o mesmo texto foi publicado pela editora Francisco Alves. A tradução para o português foi realizada a partir da adaptação espanhola para o teatro empreendida por Luís Escobar e Humberto de La Osa. A descoberta deste trabalho de Ayala, publicado em 1967, leva a inferir que *La Celestina* de Fernando de Rojas foi apresentada ao leitor brasileiro, inicialmente, como um texto teatral, já que não há registro de outra tradução anterior a 1967. Por sua vez, o fato de haver um material publicado em português pode justificar a escolha pela tradução de Walmir Ayala nas produções teatrais de *La Celestina* ocorridas entre 1969 e 1976.

A única montagem que foge a essa preferência pela versão de Walmir Ayala é justamente a encenação de São Paulo, cuja produção era do Centro Cultural García Lorca, braço cultural do Centro Democrático Espanhol, entidade que

[23] A pasta referente à peça *A Celestina* contém os pedidos de avaliação de censura por parte dos produtores da peça, documentos exigidos dos solicitantes, relatórios dos censores com justificativas, cópias dos textos que seriam encenados, com eventuais cortes de palavras e trechos e o certificado de censura com a decisão dos censores.

abrigava espanhóis exilados no Brasil. Não se sabe o que levou o grupo a encomendar uma nova tradução do texto de Rojas, mas deve-se considerar como aceitável a hipótese de que pessoas interessadas em promover a cultura espanhola no Brasil incentivassem uma tradução feita a partir do original e não a partir de uma adaptação empreendida para dar solenidade à reabertura do *Teatro de Eslava*, em Madrid, em pleno regime franquista, como é o caso do trabalho de Escobar e La Osa. Principalmente, porque o Centro Democrático Espanhol era um grupo de esquerda com reconhecida participação política, tanto na Espanha quanto no Brasil, conforme se verifica no trabalho de Gattaz (2005).

Analisar o contexto em que *La Celestina* foi trazida aos palcos brasileiros implica em considerar diversos fatores presentes na sociedade brasileira e que influenciaram o trabalho artístico da época. Inicialmente implica em reconhecer que, a partir de 1969, inicia-se o período mais repressivo do regime militar.

De 1964 a 1968, mesmo debaixo do autoritarismo os artistas conseguiram levar suas produções com um olhar crítico e com certa liberdade de expressão. No caso da atividade teatral, foram encenadas as peças mais representativas do período como o *Rei da Vela, Zumbi conta Tiradentes, Dois Perdidos Numa Noite Suja e Roda Viva.* Com o decreto-lei 5536/68, que dispunha sobre as obras teatrais e cinematográficas, seguido do AI-5, os abusos do regime começaram a se intensificar e a classe artística passa a conviver com o recrudescimento da censura e consequente autocensura.

Na prática o que passa a ocorrer com a classe teatral, desde 1968, é uma verdadeira guerra persecutória, chegando ao absurdo de o presidente Costa e Silva aparecer na televisão para tecer comentários sobre a “imoralidade” da peça *Santidade* de José Vicente (proibida de ser encenada) e de distribuir exemplares da peça aos donos de jornais “pedindo” que se manifestassem a respeito, conforme afirma Yan Michalski (1985, p.34). Somam-se a isso: a ampla campanha de difamação da atividade teatral, desferida por aqueles que consideravam as peças imorais e repletas de palavrões e os ataques dos grupos paramilitares aos artistas de teatro.

Nesse contexto, fazer teatro no Brasil, a partir de 1969, já seria uma atitude arriscada. Encenar um texto como *La Celestina* é, sem dúvida, um ato de resistência ao regime militar, visto que a obra de Rojas propicia diferentes possibilidades de leitura, ressaltando inúmeros aspectos que poderiam ser considerados “subversivos”

pelo regime militar. A fim de exemplificar, destaca-se a crise das relações entre criado e senhor, o afã do lucro burguês, a crise daquela sociedade, onde as pessoas eram movidas pelo desejo e pelo lucro, a forma livre como a sexualidade é abordada em diferentes cenas que vão desde a insinuação de um ato masturbatório (de Calisto) até a orgia entre os criados na casa de Celestina, acrescidas de expressões consideradas “chulas” pela ditadura.

Examinando os cinco processos da censura federal à peça, verificam-se dois aspectos relevantes que apontam a atuação da censura e as estratégias que permitiram a encenação da peça naquele período. O primeiro trata das justificativas apresentadas pelos produtores da peça, todos reiteram o fato de *La Celestina* ser um texto “clássico” espanhol, escrito no final do século 15, portanto, distanciado do Brasil no tempo e espaço, o que sugere uma tentativa de manter o texto sem muitos cortes. Outro aspecto coincidente nos processos trata da classificação da linguagem do texto como pornográfica, da proibição da peça para menores de 18 anos[24], do corte das expressões “puta” e “puta velha”, além da proibição total da encenação do texto em outro veículo, especialmente, na televisão.

Ressalva-se que na época do regime militar os textos encaminhados para censura deviam ser lidos por três censores que emitiam um parecer. Esses pareceres, desde que coincidentes, eram encaminhados para o chefe de serviço, que os assinava e decretava o “cumpra-se”, ou seja, o processo passaria para a fase seguinte. No caso de cortes de cenas e trechos, o texto deveria ser reescrito, reiniciando o processo. Passada essa primeira etapa, marcava-se uma encenação da peça para apreciação dos censores, que confeccionavam um relatório final, novamente submetendo-o à aprovação do chefe de serviço. Só depois disso a peça poderia ser encenada para o público.

Em se tratando da encenação de Ziembinski, chama atenção o fato da longa duração do processo no Departamento de Polícia Federal motivado pela discussão entre o produtor e os censores sobre a obrigação daquele em afixar um cartaz na bilheteria contendo a expressão “peça pornográfica”. Isso demandou quatro meses de discussão, tempo muito longo se comparado com a média de um mês que a Polícia Federal levou para examinar as outras adaptações de *La Celestina*. Somente

[24] De acordo com o Decreto-lei 5536/68, as classificações poderiam ser: livre, proibida para menores de 14 anos, 16 anos e 18 anos.

após os censores compararem o texto traduzido com o original, emitiu-se um relatório final julgando procedente o pedido dos produtores da peça.

A resistência do Centro Cultural García Lorca para que a peça não recebesse a classificação de pornográfica demonstra, por um lado, o empenho dessa organização em preservar um clássico da cultura espanhola de uma classificação preconceituosa, por outro lado, demonstra como a ação da censura podia inviabilizar muitos projetos. Isso ocorria não só devido aos cortes, mas também por obrigar o produtor a constantes deslocamentos até Brasília, arcando com os custos da viagem, além de manter as despesas com aluguel do teatro e salários do elenco e da equipe técnica, enquanto negociava a liberação da peça.

Como consequência da censura e da maior repressão após o AI-5 surge o fenômeno da autocensura. Tal como aborda Zuenir Ventura (2000), ao discutir o "vazio cultural" que se estabelece no Brasil entre 1969 e 1971, a origem da autocensura seria a ausência de critérios para censurar produções artísticas. As aferições dos censores se baseavam, via de regra, em conceitos ambíguos que procuravam "resguardar a família brasileira" e "preservar a segurança nacional". Portanto, com base em conceitos tão abrangentes, tudo podia ser censurado.

Nesse sentido a situação do teatro em 1969 é marcada mais pela tentativa de sobrevivência e resistência ao regime, do que pelas discussões estéticas e políticas dos anos anteriores, o que, seguramente, limita o processo criativo e o desenvolvimento cultural brasileiro. Para agravar a situação, de acordo com a análise de Zuenir Ventura (2000, p.47) "a cultura vive uma fase de transição em que, como superestrutura, tenta adaptar-se às alterações infra-estruturais surgidas no país". O modelo capitalista de desenvolvimento, adotado pelo Brasil, além de trazer consigo uma cultura típica de países industrializados, subordina o trabalho dos artistas brasileiros às leis de mercado.

No caso do teatro[25], visto seu caráter artesanal, o processo de subordinação às leis de mercado é mais complexo. A crise de falta de público leva muitos artistas[26] de teatro a manter um olho na bilheteria e outro na cultura. Alguns, talvez, mais focados na bilheteria, trazem para os palcos brasileiros espetáculos de sucesso

[25] Ao se referir ao teatro, considera-se aquele produzido nos grandes centros urbanos e dedicados a um tipo de público específico: a classe média. No âmbito deste trabalho não são abordados outros públicos nem espaços de produção cultural.

[26] Utiliza-se a expressão "artistas de teatro" devido à inexistência, na década de 60, de uma distinção clara entre aqueles que produziam o espetáculo e os artistas.

internacional como é o caso de *Hair* ou procuram fazer um teatro mais comercial. Outros ainda procuram levar adiante o trabalho anteriormente desenvolvido, inserindo nas representações parte da revolução de costumes que se vivia na época – especificamente a atração do público pelo nu e pelo erotismo.

O erotismo fôra assimilado, como material de consumo, na literatura, nas propagandas, no cinema. Zuenir Ventura, ao analisar o aumento na publicação de livros entre 1969 e 1971, assinala que "o grande surto foi o de publicações do gênero erótico, oferecidas como literatura digestiva, mais ou menos sofisticada" (2000, p.103).

Esse fenômeno foi plenamente assimilado pela indústria cultural, cuja maior visibilidade foi alcançada pela indústria cinematográfica. A título de ilustração, reproduz-se um trecho da matéria publicada na revista *Veja* de 01/01/1969, em que o jornalista se refere à adesão de Hollywood nesse processo.

> [...] a corrida do nu e do erotismo ganhou concorrentes retardatários – como Hollywood – e um ímpeto que promete transformar as telas em 1969 num paraíso de amantes e amores [...] para tentar atrair uma platéia exigente em matéria de franqueza de liberdade sexual. (VEJA, 01/01/1969, p.50).

Ainda tratando da indústria cinematográfica, verifica-se que o Brasil vivia em 1969 o auge das comédias eróticas ou pornochanchadas[27], como ficaram mais conhecidas. Herdeira direta das chanchadas, que fizeram muito sucesso na década de 1950, a comédia erótica brasileira era um grande sucesso popular e comercial, chegando a alcançar um milhão de espectadores por filme, como é o caso de *Adultério à Brasileira* de Pedro Carlos Rovai e *Os Paqueras* de Reginaldo Faria. Conforme afirma Seligman, "a pornochanchada era um programa familiar que acompanhava o andar libertário dos anos 60" (2004, p.2). Vale ressaltar que esse tipo de filme, assistido por pais de família acompanhados de suas esposas e filhos maiores, assumia um tom moralista em que as mulheres adúlteras, por exemplo, eram punidas no final.

No teatro, o empenho em abordar o erotismo também está presente tanto nas produções mais comerciais quanto no teatro engajado, ainda que neste possam assumir premissas do teatro de agressão, como era o caso da montagem do Oficina

---

[27] Neste trabalho cabe ressaltar a existência deste gênero de filme, na medida em que seu sucesso, no final da década de 1960 e parte da década de 1970, demonstra o interesse em explorar a temática erótica.

Na Selva das Cidades, de Brecht, em que a atriz Itala Nandi aparecia inteiramente nua numa cena de bordel, tendo como fundo musical a *Ave Maria* de Schubert.

Devido à pluralidade de sentidos que *La Celestina* de Rojas comporta, muitos pontos poderiam justificar o interesse na encenação da obra. Um aspecto importante corresponde a erotização presente no texto. Segundo Peter E. Russel (2001, p.66), *La Celestina* é um verdadeiro canto de amor, mas um amor livre de qualquer amarra social. Nela vemos o desejo sexual como fenômeno natural e irresistível, presente em homens e mulheres; a cópula como forma de se atingir o prazer espiritual, não somente físico; a sexualidade como experiência pública e lúdica, podendo ser compartilhada por outras pessoas.

Nesse sentido, a primeira encenação de *La Celestina* no Brasil procura manter uma tensão entre a temática erótica, bem ao gosto do público da época, e uma certa reconstrução histórica da linguagem. É o que mostram as declarações de Walmir Ayala, publicadas no *Jornal do Brasil* de 18/10/1969.

> A peça *A Celestina* serve exemplarmente de lição a toda a tentativa erotizante de nossa jovem dramaturgia. As situações mais vulgares, terrestres e licenciosas são resolvidas num tal nível poético, numa impostação rítmica de tal envolvência, que o erótico passa a valer por uma verdadeira tese cultural um ensaio poético sobre a temporalidade do amor e da carne. (AYALA, *in: Jornal do Brasil,* 18/10/1969)

Já o responsável pela tradução em São Paulo destaca o momento brasileiro em que se insere a encenação do texto espanhol. Segundo Eudinyr Fraga, o interesse pela obra-prima espanhola seria reflexo do “frenesi erótico” que dominava a sociedade no fim da década de 60. Ademais, o tradutor declara que a paixão amorosa é a mola propulsora do texto de Rojas, cuja “força criadora se manifesta no louvar o amor terrenal” (FRAGA, *in: O Estado de São Paulo,* 06/12/1969).

Não só na tradução, mas também na encenação paulista esse aspecto foi privilegiado. Mesmo depois de 1969, o diretor Ziembinski reafirma ironicamente o propósito de atrair o público com o erotismo da peça.

> [...] um espetáculo interessante, um espetáculo valioso, e, por essas coisas incompreensíveis, não deu. Ele tinha toda qualidade, porque, se hoje se diz, que o que salva o espetáculo é o sexo e de preferência homem nu no palco, que essa é que é a verdade, esse espetáculo tinha quanto ao sexo todas as suas dimensões, e tinha homem nu em pêlo, e mulher nua em pêlo, deitado um por cima do outro. Querem mais? Sabe aquele negócio, todo mundo gostou, mas ninguém vai, que é típico do teatro. (trecho não publicado da entrevista de ZIEMBINSKI ao *Serviço Nacional do Teatro*, 1971[28]).

[28] Essa entrevista foi publicada em 1982, na *Coleção Depoimentos VI*, pelo Ministério da Educação e Cultura. Porém, o trecho publicado na *Coleção Depoimentos* não confere com a transcrição da fita

No caso da encenação de Porto Alegre, a crítica publicada no jornal *Correio do Povo* destaca o tratamento dado ao tema de *La Celestina*. Segundo o crítico, a preocupação maior do diretor teria sido tratar o tema “sob a marcação da época, sendo a nossa a da explosão interpretativa e irrupção vulcânica do sexo, sob o império da libidinagem e a regra do vale tudo até a anarquia contra a ordem [...], contra os autores tidos como quadrados e soporíferos” (CORREIO DO POVO, 14/04/1970).

Levando-se em conta a análise do contexto brasileiro e as declarações dos diretores, tradutores e críticos de *La Celestina*, é possível afirmar que o interesse na encenação ocorrida a partir de 1969 deveu-se à surpreendente e inusitada franqueza erótica do texto. Tal interesse é justificável na medida em que a onda libertária que tomou conta do mundo na década de 60 refletiu-se nas práticas estéticas desse período e foi assimilada, em parte, pela sociedade.

Verifica-se também que a maioria das produções de *La Celestina* no Brasil estava inserida naquilo que se pode chamar de teatro independente, que funciona dentro da engrenagem mercantil, mas não é dirigido somente tendo em vista o lucro comercial. Nesse sentido, o erótico presente no texto poderia ser usado como forma de atrair o público, assumindo diferentes significados dependendo da encenação, sem excluir eventuais propósitos políticos de resistência ao regime militar.

Por outro lado, é preciso considerar que a pressão exercida pela censura pode ter levado muitos produtores a optarem pela montagem de textos clássicos da literatura mundial como forma de garantir a aprovação dos censores. Esses textos permitiam argumentação consistente junto à censura, pois traziam a vantagem do distanciamento temporal e geográfico em relação à realidade brasileira, além de serem escritos por nomes já consagrados pela crítica. Nesse sentido, a montagem de clássicos poderia oferecer mais garantias ao investimento financeiro dos produtores e/ou serem utilizados para burlar a censura.

A fúria censória não parecia atingir da mesma forma os textos considerados clássicos da literatura mundial e os textos de autores nacionais. Conforme afirma Silva, que fez um levantamento exaustivo das obras proibidas pela censura na década de 1970, as diversas formas de censura "sempre perseguiram os

---

gravada em 1971, da qual se originou a citação acima. Este documento encontra-se no Centro de Documentação (CEDOC), localizado na cidade do Rio de Janeiro, na pasta denominada Ziembinski.

contemporâneos, excluindo, por norma, os clássicos" (SILVA, 1989, p.41). Nesse sentido, se surgisse a palavra “puta” em um texto de Shakespeare não haveria problema algum, mas se Plínio Marcos escrevesse "puta" então o texto era proibido.

No caso da encenação de Ziembinski, é necessário destacar as especificidades dos produtores da peça. O fato de o Centro Cultural García Lorca ser um órgão dedicado a promover a cultura espanhola no Brasil, já justificaria, em parte, o interesse na montagem de *La Celestina.* O fato de os mesmos produtores pertencerem a um grupo de esquerda atribui maiores possibilidades de significação à escolha de *La Celestina,* já que esta aponta a crise da relação entre patrão e empregado, a questão da incomunicabilidade entre as pessoas que passam a conduzir suas ações baseadas na satisfação dos desejos individualistas e no desejo de obter lucro, conforme afirmações anteriores.

Procurar compreender o surto celestinesco ocorrido no Brasil inserindo-o no contexto histórico, social e político da época implica considerar que o cenário artístico em 1969 difere muito da efervescência verificada nos anos anteriores.

No caso da peça em questão, havia um propósito político claramente definido que procurava levar aos palcos, através da liberalização dos costumes, a questão da falta de liberdade política. Principalmente na montagem paulista de *La Celestina* verifica-se o propósito de crítica ao regime militar e ao modelo capitalista de desenvolvimento. Tais proposições serão analisadas nos capítulos subsequentes.

3 *La Celestina* de Eudinyr Fraga: um texto para os palcos brasileiros

Conforme afirmou-se no subcapítulo 2.4, a consulta à Biblioteca do Arquivo Nacional mostrou que o surto celestinesco ocorrido no Brasil abrangeu os principais centros de produção cultural no país – São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Houve também uma montagem em Santa Catarina, e outra provável encenação no Espírito Santo. Em todos os estados foi utilizada a tradução de Walmir Ayala, exceto a montagem paulista, a cargo de Ziembinski, que não utilizou essa tradução publicada pela Coordenada-Editora, apresentando algumas particularidades quanto a esse aspecto.

O Centro Cultural García Lorca, encarregado da produção da peça em São Paulo, contratou inicialmente o crítico e diretor de teatro Alberto D'Aversa[29] para fazer a tradução do original espanhol. Em 23/07/1969, os produtores encaminharam esse texto à Censura Federal, que emitiu o Certificado da Censura logo a seguir, em 19/08/1969.

Emilio Fontana (informação pessoal)[30] ficou encarregado da direção do espetáculo e deu para Ziembinski o papel de Celestina. Segundo entrevista com Emílio Fontana, houve uma recomendação dos produtores da peça para que os custos da montagem fossem reduzidos. A recusa a este pedido ocasionou a saída do diretor, de algumas pessoas do elenco e da equipe técnica[31].

Também foram localizadas matérias jornalísticas publicadas em 15/9/1969 que indicam Emílio Fontana como diretor e Alberto D'Aversa como tradutor, além das outras pessoas que fariam parte do elenco e da equipe técnica. Quando essas reportagens são confrontadas com publicações posteriores, verifica-se que houve realmente alteração na equipe que levou aos palcos o texto de Rojas.

---

[29] Alberto D'Aversa foi diretor de teatro com importante atuação no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), distinguindo-se também como professor da Escola de Arte Dramática (EAD) e crítico.

[30] Emilio Fontana é diretor de teatro, cinema e televisão. Além das atividades artísticas, Emilio Fontana tem destacada atuação como professor de atores.

[31] Essa informação foi confirmada, por meio de entrevistas concedidas pelos atores Ewerton de Castro e Leda Vilella, que participaram da montagem paulista.

Em relação à tradução de Alberto D'Aversa[32], não foi possível averiguar se a não utilização desse texto ocorreu devido à substituição do diretor da peça ou se ocorreu algum impedimento legal ou ético decorrente da exigência da Censura Federal para que determinadas expressões do texto fossem substituídas, o que seria impossível visto que o tradutor faleceu em junho daquele ano.

O fato é que Ziembinski, além de protagonizar o papel da velha alcoviteira, assumiu a direção da peça, substituiu toda a equipe técnica e parte do elenco e encarregou Eudinyr Fraga da tradução do texto espanhol. Eudinyr Fraga, destacado pesquisador da Escola de Comunicação e Artes / USP, era na época ator, professor de teatro na Escola de Arte Dramática / USP e dramaturgo. *La Celestina* foi seu primeiro trabalho como tradutor.

Em virtude dessa nova tradução, havia a necessidade de encaminhá-la ao Serviço de Censura de Diversões Públicas, para obtenção de outro certificado liberando a peça. Na pasta da Censura Federal, onde se encontra todo o processo referente às encenações de *La Celestina* no Brasil, não consta novo pedido de avaliação do texto de Eudinyr Fraga, mas consta uma carta dos produtores (ANEXO B, p.190-191) solicitando a retirada da classificação de "peça pornográfica" e da obrigação de afixar cartaz com essa classificação.

Essa solicitação gerou um relatório dos censores, em que estes comparam o texto original com a tradução e decidem deferir o pedido dos produtores. Segundo este documento:

> Considerando o recurso da parte interessada, e após uma detida apreciação da obra, inclusive com o estudo comparativo entre o original e a tradução, sou de parecer que a peça seja liberada para maiores de 18 anos, não vendo necessidade, data vênia, para a colocação do aviso "peça pornográfica" o que por si só implicaria em um nivelamento de uma "obra clássica" de enorme valor literário, com todas as mediocridades pornográficas tão enfadonhamente examinadas pelo censor que subscreve êste parecer. (ANEXO C, p.193).

De acordo com esse documento, a peça só seria liberada após os censores assistirem à encenação (visando comparar o texto com a representação) e mediante afixação de cartaz especificando a classificação da censura "proibida para menores de 18 anos". Consta, ainda, nesse documento uma observação do chefe de serviço, encarregado de aprovar ou não o relatório dos censores, em que se lê "libere-se de

[32] A adaptação de Alberto D'Aversa encontra-se disponível na Biblioteca Jenny Klabin Segall, em São Paulo. Também está registrada na SBAT/Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, no Rio de Janeiro.

acordo com o censor" e "aguardar o novo texto, antes de expedir certificados". Esse novo texto, ao que tudo indica, seria a tradução de Eudinyr Fraga sem os palavrões acrescidos pelo tradutor, visto o Certificado de Censura, emitido no 13/11/1969, proibir "toda e qualquer palavra e expressão pornográfica" (ANEXO E, p.195).

Porém, nesse novo Certificado de Censura, consta novamente o nome de Alberto D'Aversa como tradutor. Nesse sentindo, é necessário atentar para a falta de rigor no preenchimento dos relatórios de censura, no que se refere aos dados iniciais como autoria da tradução, adaptação e diretor. Após uma análise minuciosa da documentação da censura sobre a peça *La Celestina,* chega-se a essa conclusão. Há documentos em que consta o nome de Ziembinski ora como autor do texto ora como tradutor. No Certificado da Censura, expedido em 31/03/1970, para a montagem de Porto Alegre, consta erroneamente o nome de Ziembinski como autor do texto (ANEXO F, p.196). Já no certificado de autorização da montagem de Santa Catarina, verifica-se o nome de Alberto D'Aversa como autor do texto, em vez do nome de Fernando de Rojas (ANEXO G, p.197). Somente a confrontação de tais documentos com outros referentes ao mesmo processo permite uma maior compreensão dos dados.

Esse descuido quanto à identificação do autor, tradutor e adaptador pode justificar o fato de não constar o nome de Eudinyr Fraga no processo de São Paulo. Diante disso, parece aceitável que o último relatório da Censura seja referente ao texto de Eudinyr Fraga. Ademais o tempo decorrente entre o primeiro certificado expedido pela censura (19 de agosto) e o pedido de reclassificação feito pelos produtores (10 de novembro) coincide com o período em que ocorreram as mudanças de direção, parte do elenco e equipe técnica. Se Eudinyr Fraga declara em matéria jornalística que o convite para a sua participação na montagem partiu do próprio Ziembinski, este só poderia ter feito tal convite a partir do momento em que assumiu a direção da peça. Portanto, a demora dos produtores em apresentar um recurso junto à Censura Federal seria justificada pelo tempo necessário para se elaborar uma nova tradução.

Segundo o ator Ewerton de Castro (informação pessoal)[33], que chegou a ensaiar com os dois diretores, as mudanças no elenco ocorreram entre setembro e outubro de 1969. Tal informação é corroborada, em parte, por uma matéria

[33] CASTRO, E., Entrevista concedida no Rio de Janeiro, em set. 2008.

publicada em 15/09/1969, em que o jornal *Última Hora* anuncia a estreia de *La Celestina* para outubro, com direção de Emilio Fontana e adaptação de Alberto D'Aversa. As publicações posteriores já anunciam a direção de Ziembinski e a tradução de Eudinyr Fraga, além das demais alterações de elenco e equipe técnica.

Diante disso, parece pouco provável a existência de outro processo, referente ao texto de Fraga, que poderia ter sido extraviado. No entanto, uma nova possibilidade se abre. As falas ensaiadas pelos atores podem ter sido baseadas na tradução de Eudinyr Fraga, enquanto o texto submetido à censura era de outro tradutor. Tal hipótese também não se sustenta, porque os censores conferiam as falas do texto submetido à censura com as falas do ensaio geral e, se tal situação ocorresse, as diferenças entre os dois textos ficariam evidentes, o que seria caracterizado como tentativa de burlar a censura, levando à interdição do espetáculo. Isso se deve ao fato de a tradução de Eudinyr Fraga ser marcada pela linguagem mais direta e coloquial, enquanto a tradução de Alberto D'Aversa apresenta um vocabulário mais "erudito" e repleto de inversões sintáticas. Ademais, a versão de Eudinyr Fraga apresenta a particularidade da supressão do final proposto por Rojas, não ocorrendo as mortes de Calisto e Melibea.

Outro aspecto relevante a ser destacado, são as cenas que Ziembinski acrescentou na encenação da peça. O texto referente a essas cenas não foi localizado durante esta pesquisa. Segundo Leda Vilella (informação pessoal)[34], não existiria tal documento, pois as cenas incluídas pelo diretor eram mais visuais, continham poucas falas e foram acrescentadas ao espetáculo durante a fase de ensaios. Eram "alegorias, pelas quais Ziembinski fazia uma transposição para o momento presente" (informação pessoal). Ainda de acordo com a atriz, durante os ensaios, o diretor se preocupava principalmente com a marcação dessas cenas, e ela nunca teria visto os atores receberem outro texto, além do que foi entregue durante os trabalhos de leitura da peça.

A ausência de um pedido de submissão dessas cenas para análise da Censura Federal corrobora a informação de Leda Vilella de que não havia um texto, com falas determinadas, e, sim, um roteiro de cena. Por outro lado, é preciso considerar que os acréscimos efetuados pelo diretor podem ter originado um texto, que acabou sendo extraviado nos arquivos da Censura.

---

[34] VILELLA, L. Entrevista concedida em São Paulo, em nov. 2006.

De qualquer forma, é possível analisar essas cenas, acrescidas pelo diretor, baseando-se nas entrevistas dos atores e nas matérias jornalísticas que fazem referências a elas.

3.1 O diálogo de *La Celestina* com o público de 1969: comunicabilidade do texto

Um aspecto que merece destaque em *La Celestina* é a forma acertada como o texto adquire maior comunicabilidade com o público brasileiro. Considera-se aqui o desafio do tradutor para adaptar um texto em língua espanhola do século XV que seria representado no palco.

Primeiramente, o tradutor eliminou ou substituiu a maioria das referências clássicas presentes no original. Foram realizadas alterações como a substituição de "triste Plutón" [35](ROJAS, 2001, p.307) por "triste Belzebu" e a retirada de referências como "Nembrot"[36] (ROJAS, 2001, p.238) e "Stige y Dite"[37] (ROJAS, 2001, p.308), entre tantas.

Contudo, o tradutor manteve as alusões à cultura clássica que permitiam ao leitor identificar a erudição presente nas falas dos criados e da personagem Celestina. Dessa forma e em conformidade com o original, o tradutor mantém a não obediência às tradicionais divisões linguísticas, com que se identificava a posição social de um indivíduo. É o caso, por exemplo, do discurso erudito utilizado pelo criado Semprônio com Calisto, quando aquele tenta fazer valer sua argumentação contra as mulheres: "você nunca leu dos amores de Parsifeia com um touro e de Minerva com um cachorro? [...] os livros estão cheios de quedas de mulheres! Salomão, Sêneca, Aristóteles e Bernardo [...]" (ANEXO A, p.128). A erudição de Semprônio, além de criar uma aproximação entre criado e senhor, também atribui um efeito cômico ao inverter os papéis sociais.

---

[35] Plutão é filho de Saturno e de acordo com a mitologia antiga deus dos infernos.

[36] Nemrod foi o fundador do império Assírio.

[37] Estige e Dite eram duas lagoas subterrâneas de águas frias e lodosas que os antigos colocavam no inferno.

A mesma situação pode se verificar no discurso do criado Pármeno e da alcoviteira Celestina. No entanto, vale destacar a eficiência discursiva de Celestina, ao manejar com destreza suas falas mantendo um registro ora popular, ora erudito dependendo da classe social do seu interlocutor e, principalmente, do objetivo que pretende alcançar em cada momento da peça. Dois momentos da narrativa demonstram com precisão essa alternância discursiva.

Quando Celestina é apresentada a Calisto e este inicia um palavrório exaltando "as qualidades" da velha, ela fica impaciente e se expressa em um registro coloquial com Semprônio:

> Isso não enche a barriga de ninguém! Ele está delirando. Diga pra ele que feche a boca e comece a abrir a bolsa. Pois se eu não confio no que as pessoas fazem, muito menos no que dizem. (ANEXO A, p.135)

Outro momento da narrativa, quando Celestina visita Melibea a fim de seduzi-la em favor de Calisto, demonstra com precisão a eficiência discursiva mencionada anteriormente. Celestina, depois de ter tentado por via direta interceder a favor do jovem, vê-se ameaçada por Melibea e procura aplacar a ira da moça ao mesmo tempo em que exalta as qualidades de Calisto.

> Por Deus, não há maldade em sua alma: a sinceridade de Alexandre, a força de Heitor, os gestos de um rei gracioso, alegre, de sangue nobre como sabes, um grande guerreiro, se o visses armado, parece São Jorge. Força e energia, nem Hércules teve tanta. [...] Sou capaz de jurar que aquele suave Narciso, que se enamorou da própria imagem, quando a viu refletida nas águas de uma nascente, não era tão bonito. Agora, senhora, imagine, tombado na cama por causa de um só dente do qual jamais cessa de se queixar. (ANEXO A, p.151).

Considera-se relevante o fato de Eudinyr Fraga realizar a tradução tendo em vista sua encenação no palco. Nesse sentido, eliminou a maior parte das sentenças e provérbios que não estavam diretamente relacionados ao desenvolvimento da ação, contribuindo para tornar os diálogos mais concisos e ágeis.

Embora tenha mantido o foco na encenação, o tradutor toma o cuidado de não descaracterizar o texto original. Nesse sentido, manteve a utilização de muitos ditos populares presentes na obra de Rojas, transpondo seus significados para o contexto linguístico brasileiro. Observe-se o refrão utilizado por Celestina no momento em que explica a Semprônio como conseguirá corromper Pármeno, "a esse tal dos alevosos"[38] (ROJAS, 2001, p.302), na transposição ao português tem-

[38] Este provérbio significa que para vencer um traidor, basta a astúcia de dois traidores.

se: “para um malandro, malandro e meio” (ANEXO A, p.143). O mesmo cuidado na transposição dos ditos populares vê-se no momento em que Pármeno vai com Semprônio à casa de Celestina para cobrarem sua parte nos ganhos do negócio, Pármeno diz a Semprônio “sobre dinero no ay amistad” (ROJAS, 2001, p. 490), na tradução para o português tem-se “amigos, amigos negócios à parte” (ANEXO A, p. 182).

Em outro momento da narrativa o tradutor cria falas inexistentes no original, em que inclui um dito popular. Esse é o caso de uma conversa entre Pármeno e Semprônio, quando aquele, referindo-se à Celestina, diz “não há puta nem ladrão que não tenha sua devoção” (ANEXO A, p.168).

As operações acima elencadas contribuem para que não haja uma descaracterização do texto original, mesmo considerando a necessidade de operar profundos cortes na obra de Rojas e de promover também uma atualização da linguagem, tornando-a mais comunicativa ao público brasileiro da época.

Sabe-se que uma das inovações de Rojas foi a introdução no discurso literário do “tú” em vez do “vos”. Os personagens de *La Celestina* só utilizam o “tú” nos diálogos, independentemente da classe social a que pertençam. Segundo afirma Peter Russel:

> Semejante uso del *tú* era totalmente ajeno al castellano hablado o escrito de la época en que se escribían los autores de *La Celestina*, siendo notoria la insistencia de los españoles en que se observasen rigurosamente las reglas complicadas por las que, por medio del tratamiento, se indicaban y mantenían las distinciones sociales. Además de actuar como señal del parentesco latino de la obra, este uso exclusivo del tú ofrece nuevo ejemplo, esta vez lingüístico, de cómo *La Celestina* pretende subvertir los aceptados valores sociales de la sociedad en que nace. (RUSSEL, 2001, p.42).

Essa característica que confere um tratamento mais coloquial entre as personagens foi considerada na tradução para a língua portuguesa. Nela vê-se a predominância do pronome de tratamento “você” como forma de indicar: intimidade, tratamento de igual para igual e de inferior para superior (em idade, classe social ou hierarquia). Mesmo quando os criados respondem aos chamados de Calisto utilizando a forma “senhor”, imediatamente voltam à variável mais intimista “você”.

Mesmo existindo a predominância do pronome de tratamento “você”, percebe-se que Eudinyr Fraga alterna, em muitos momentos do texto, o uso da 2ª pessoa “tu”

com o verbo na terceira pessoa ou vice-versa, o que contraria a norma culta da língua portuguesa que preconiza uniformidade de tratamento. Abaixo, apresenta-se algumas ocorrências dessa falta de uniformidade no tratamento.

> Sempronio: Que te aflige minha Elicia? (ANEXO A, p.130)
>
> Sempronio: Não sei o que pensar deste seu atraso, a não ser que ficaste para esquentar a velha esta noite, como fazias quando menino. (ANEXO A, p. 164) (*grifo nosso*).
>
> CELESTINA: Se para alguma coisa me quiseres, lá estou ao seu dispor. (ANEXO A, p.179) (*grifo nosso*).

Como há o predomínio da utilização do pronome "você" com verbos na terceira pessoa, pode-se considerar que as irregularidades constatadas sejam decorrentes de uma não revisão do texto. Conforme relatado anteriormente, houve a necessidade de substituir a tradução de Alberto D'Aversa pela de Eudinyr Fraga, impondo ao trabalho certa urgência, já que os ensaios estavam em andamento e a estréia, marcada. Outros indícios presentes no texto indicam que a revisão não foi feita, como a alternância na grafia dos nomes dos personagens Parmeno/Parmenio, Calisto/Calixto; erros de ortografia ou troca de letras hesitar/*esitar*, própria/*porpria;* falta de acentos em determinadas palavras; interjeições que indicavam riso grafadas como se indicassem espanto *Ah*/ha. Mesmo aceitando que o texto não passou por revisão, persiste a idéia de que a alternância dos pronomes seria intencional, até porque os exemplos listados justificam apropriadamente erros datilográficos, não gramaticais.

A falta de uniformidade entre pronomes pessoais e verbos aparece indiscriminadamente entre todos os personagens, independentemente da classe social a que pertencem. Dessa forma, esse recurso não foi utilizado para distinguir os grupos sociais.

Esse registro linguístico pode apontar uma preocupação em apresentar o texto com uma dicção mais próxima do português falado no Brasil. Devido à especificidade do texto teatral, ou seja, um texto escrito para ser encenado, torna-se relevante dar destaque à língua falada, em que a norma culta da língua nem sempre é respeitada.

Por outro lado, na tradição linguística brasileira, o uso do "tu" conforme a norma culta confere ao discurso um tom mais elevado, o que atribui certa nobreza ao falante. Ao subverter essa norma, Eudinyr Fraga aproxima-se das opções

estéticas do período da encenação. Segundo Roberto Schwarz, referindo-se ao teatro que se fazia na década de 60, especificamente, ao grupo Arena:

> Em continuidade com o teatro de agitação da fase Goulart, a cena e com ela a língua e a cultura foram despidas de sua elevação 'essencial', cujo aspecto ideológico, de ornamento das classes dominantes, está a nu. Subitamente, o bom teatro que durante anos discutira em português de escola, o adultério, a liberdade, a angústia, parecia recuado uma era. (SCHWARZ, 2005, p.40).

Em *La Celestina* foi retirado dos personagens, que pertencem ao extrato social mais elevado, seu "ornamento de classe dominante". Portanto, o que se vê são nobres e criados utilizando um discurso que ora segue a norma culta, ora não segue, alternando momentos em que utilizam um discurso marcado pela oralidade e palavrões com outros em que predominam a erudição e as citações clássicas. Dessa mistura entre um tom mais elevado e um tom mais popular pode-se obter um efeito cômico.

A presença de marcas de oralidade, coloquialidade e a utilização de gírias, como: *tá*, *pra*, *cara*, *porradas, levar na cabeça, vem cá meu rei, a gente, seu coisa,* entre outras, confirmam a audaciosa tentativa de adaptar um texto espanhol do século XV para o contexto linguístico e teatral brasileiros de 1969.

Nesse sentido, o acréscimo de palavrões na adaptação de Eudinyr Fraga torna-se relevante. Além dos palavrões presentes no original espanhol, que em geral se referem à Celestina como "puta vieja", o tradutor inclui mais treze, a saber: quatro vezes "puta que pariu", três vezes "puta velha", duas vezes "merda" e uma vez "veado", "cacete", "vaca" e "porra".

Sem desconsiderar os efeitos cômicos decorrentes do uso de palavras obscenas ou grosseiras, esse aspecto do texto adaptado merece destaque porque reflete uma característica da sociedade nos anos 60, marcada pela contestação de valores sociais, éticos e políticos. Essa quebra de valores atinge também o plano linguístico, por meio da utilização do palavrão que vem na esteira dos movimentos de liberação sexual dos anos 60. Da mesma forma que a sexualidade sempre foi reprimida no meio social, o mesmo ocorria com o palavrão. Até porque a maioria das palavras consideradas obscenas está sempre relacionada a órgãos sexuais ou à atividade sexual, nos termos em que Freud define sexualidade, o que inclui além dos atos e órgãos ligados ao sexo também as funções excretoras e de alimentação.

O psicanalista Waldemar Zusman, ao analisar o fenômeno do palavrão em 1968, assinala que a “obra de arte tem um profundo compromisso com a verdade e um caráter de antecipação e revelação da crise de valores por que passa uma época” (1968, p. 22). Desse modo, conclui que os palavrões e mesmo as cenas carregadas de erotismo presentes em Harold Pinter, Edward Albee, Plínio Marcos e Chico Buarque, entre tantos, emergem do momento histórico em que as obras foram compostas, repletas de significação política, portanto.

Décio de Almeida Prado também se refere à utilização do palavrão ao analisar a produção teatral das décadas de 1960 e 1970.

> O linguajar até há pouco reservado aos homens e às conversas privadas passou de repente a ser reivindicado pelas mulheres, caindo em domínio público. Admira-se não a finura mas a grossura, por seu efeito de choque, pela violência com que agride os antigos códigos sociais. (PRADO, 2007, p.123).

Nesse sentido é plenamente justificado o acréscimo de palavrões na adaptação de Eudinyr Fraga, principalmente, em uma década em que tanto se fez para romper tabus na esfera sexual. O tradutor agregou à temática do amor livre, presente em *La Celestina* de Rojas, um recurso amplamente utilizado nas mais variadas manifestações artísticas da década de 60 e que refletia no campo estético o momento de quebra de valores sociais por que passava o Brasil.

Contudo, seguindo a afirmação de Castilho, incluir palavras chulas no texto era uma estratégia adotada pelos escritores em decorrência da repressão que atingia a classe artística brasileira.

> A cotidianidade da censura acabou por gerar um mecanismo igualmente pernicioso - a autocensura que se manifestava de diferentes maneiras, ora fazendo com que o artista disfarçasse conteúdos através de metáforas, ora induzindo-o a colocar mais palavrões no texto do que o necessário, apenas com a intenção de dar ao censor o que cortar, ou ainda, evitando abordar nas peças assuntos espinhosos e conflitivos. (CASTILHO, 2006, p.11).

Favorece a análise de que Eudinyr Fraga possa ter acrescentado palavrões ao texto como estratégia para burlar a censura, o fato de tais expressões se apresentarem como recurso acessório, presente, em geral, nos xingamentos entre criados. O não emprego desses palavrões em nada afetaria o desenvolvimento da ação, apesar de retirar parte do colorido cômico dos personagens.

Paradoxalmente, a estratégia de dar material para os censores cortar também poderia ocasionar a proibição total da peça, principalmente, após o AI-5, que

conferia aos censores amplos poderes para agirem com mais rigor na “defesa” da família brasileira.

Sem pretender uma interpretação unívoca, ao contrário, considerando válidas todas as análises apresentadas, que abordaram o uso do palavrão nos aspectos estético e social, ressalta-se a atitude política de Eudinyr Fraga frente aos órgãos repressivos da época, por não se deixar intimidar diante da censura.

3.2 A ênfase da comicidade na versão de Eudinyr Fraga

Na adaptação de *La Celestina*, a supressão da morte de Calisto, do suicídio de Melibea e do pranto de Plebério, implica em uma perda expressiva do caráter trágico da obra original, o que permite supor uma valorização dos aspectos cômicos da obra. Essa valorização da comicidade em *La Celestina* pode assumir um significado especial no contexto brasileiro de 1969, visto que historicamente a comédia sempre foi utilizada como instrumento de crítica social. Para validar tal hipótese, é imprescindível a identificação do que foi privilegiado ou alterado em relação ao texto original, mediante uma análise comparativa das alterações mais significativas.

A fim de identificar a comicidade presente no texto adaptado, serão utilizadas as definições teóricas de Henri Bergson que, em seu estudo sobre o riso, procura identificar por que rimos, e o que torna algo risível, ou seja, quais procedimentos criam a comicidade. Também será considerado o conceito de paródia proposto por Linda Huchteon para compreender a comicidade presente no discurso da personagem Calisto, além de referências à tradição crítica do texto original de Rojas.

Bergson afirma que toda rigidez, seja ela do caráter, do espírito ou mesmo do corpo, é comicidade. Essa rigidez pode ser vista pela sociedade como uma atividade que se isola, “que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita”, excêntrica, portanto (2001, p.14). Se a rigidez é uma atividade excêntrica, representa uma ameaça ao corpo social, que pune tal gesto com o riso. A partir dessas proposições, Bergson delineia o fio que conduz seu estudo sobre o riso.

Inicialmente, distinguem-se os caracteres do criado Semprônio, descendente direto do “falso servo” da comédia latina. Como tal, é astuto, interesseiro e

manipulador. Mas, conforme estudo de Lida de Malkiel (1962, p.618), é diferente do falso servo, que se apresenta como um herói abnegado capaz de toda espécie de sofrimento pelo seu amo; Semprônio é desleal, covarde e egoísta. Ademais, o criado de Calisto não conduz a ação, tampouco cria estratagemas para atingir seus objetivos, função primordial do falso servo de Plauto e Terêncio. Tais funções em *La Celestina* cabem à velha alcoviteira.

A comicidade presente em Semprônio advém inicialmente do tom desrespeitoso e íntimo com que trata seu amo, conforme se observa no trecho em que Semprônio tenta convencer Calisto da inutilidade de ficar triste por causa de uma mulher.

> SEMPRONIO: Acaso você pensa chorar o resto da vida?
> CALIXTO: Sim!
> SEMPRONIO: Oh, Filho da Puta! Como é possível desesperar por causa de mulheres. Muitas abriram as pernas aos mais covardes cafetões e outras muitas usaram seu corpo com brutos animais. Você nunca leu dos amores de Parsiféia com um touro e de Minerva com um cachorro?
> CALIXTO: Isso é conversa.
> SEMPRONIO: E a aventura da tua avó com o macaco, foi conversa por acaso?
> CALIXTO: Ah!
> (ANEXO A, p.128).

Ressalta-se que essa fala de Semprônio ocorre logo após o discurso em que Calisto enaltece sua amada. Assim, parece ocorrer uma inversão da imagem da mulher, devido ao rebaixamento provocado pelo discurso misógino de Semprônio, tão contrário à idealização da figura feminina presente no discurso da literatura cortesã.

Acrescenta-se que a presença do palavrão e a sugestão de imagens obscenas, presentes no trecho acima, são recursos próprios do teatro farsesco.

Outro aspecto que causa comicidade é a utilização pelo criado de um discurso erudito, típico dos nobres, para fazer valer sua argumentação contra as mulheres ou mais apropriadamente contra qualquer visão idealizadora das mulheres.

> SEMPRONIO: Os livros estão cheios de quedas de mulheres! Salomão, Sêneca, Aristóteles e Bernardo, Judeus, Cristãos e Mouros, todos neste ponto estão de acordo que muitas são as mulheres santas, virtuosas e notáveis, cujo resplandecente comportamento as exime do geral vitupério. Mas das outras, quem pode contar as mentiras, os enganos, as mutações, as lagriminhas, as alterações, as ousadias? (ANEXO A, p.128).

Neste trecho ocorre uma inversão cômica, o criado age como um nobre, demonstrando erudição. De acordo com Bergson, “será obtida uma cena cômica se a situação se inverter e os papéis forem trocados” (2001, p.69). Acrescenta-se que tal efeito cômico também pode ser verificado no discurso de Celestina que, para convencer Melibea dos dotes de Calisto, utiliza toda sua erudição.

As inversões cômicas, marcadas também pelo discurso elevado das personagens em contradição com suas atitudes baixas, estão presentes tanto em Calisto quanto em Semprônio e, até mesmo, em Celestina, ressalvando que nesta a contradição entre discurso e prática atende aos seus objetivos. Ao recurso da inversão cômica presente na obra de Rojas, pode se associar à opção do tradutor em subverter a norma culta, presente nas alternâncias entre pessoa do discurso e verbo. Em *La Celestina* o tom assumidamente coloquial da adaptação ganha, em alguns momentos, elevação propiciada pelo uso do “tu” para logo em seguida ser submetido ao rebaixamento cômico por meio das impropriedades gramaticais. Esse rebaixamento cômico atinge todos os personagens, no plano discursivo, e atua como alerta para que o leitor não se deixe seduzir pelas palavras e, sim, pelas ações.

Conforme se afirmou anteriormente, um dos aspectos da personalidade de Semprônio é a esperteza e astúcia, delineadas para o público na segunda cena[39]. No entanto, na terceira cena, vê-se como o esperto Semprônio será feito de bobo. Essa cena se inicia com a chegada de Semprônio à casa de Celestina para levá-la a conversar com seu amo. Celestina vive com uma moça chamada Elicia, de quem Semprônio acredita ser o único amante. Neste momento da narrativa, Elicia está “recebendo” outro homem (Crito) em sua cama, e Celestina corre para avisar a moça da visita inesperada de Semprônio.

> CELESTINA: Elicia, perigo à vista... Semprônio, Elicia, Sempronio!
> ELÍCIA: (GRITA)...
> CELESTINA: Que é que foi?
> ELÍCIA: Crito...está aqui!
> CELESTINA: Esconde-o no quartinho das vassouras, depressa. Diga-lhe que está chegando um de seus primos, parente meu.
> ELÍCIA: Crito...Sai daí! Meu primo está chegando.
> (ANEXO A, p.129).

[39] Observa-se que no texto de Eudinyr Fraga não se insere textualmente a divisão de cenas, tal como no original, mas a divisão é facilmente perceptível devido às indicações de mudança de espaço ou de entrada de novo personagem, conforme pode ser verificado no ANEXO A deste trabalho.

Semprônio chega e é barrado na porta por Celestina que se põe a conversar com ele, enquanto Elicia esconde Crito. Celestina então chama Elicia, que desce fingindo-se ofendida, devido ao fato de fazer três dias que o moço não a visitava “ai, maldito, traidor! Má peste te mate e pelas mãos de teus inimigos morra, e que a justiça te agarre!”. Enquanto Semprônio tenta acalmar a moça fazendo juras de amor, ouve um barulho suspeito e pergunta: “que barulho é esse?”, Elicia responde: “Barulho? de um namorado meu”. Semprônio responde ironicamente: “acredito”, e Elicia provoca mais uma vez “não quer ir ver, não?” (ANEXO A, p.130).

Elicia manipula Crito utilizando-se de uma mentira, a de que acaba de chegar seu primo, e manipula Semprônio dizendo a verdade, só que este não acredita. Mas no caso de Semprônio, o que se vê é o enganador sendo enganado. O procedimento no qual se baseia essa cena cômica é o de “fantoche e seus cordões”, assim denominado por Henri Bergson (2001, p.57), visto que o esperto criado (Semprônio) é manipulado e enganado por Elicia.

Destacam-se também os efeitos cômicos que podem ser obtidos pelos atores nesta cena de confusão, em que o personagem fica preso em um quarto de guardar vassouras.

Outra personagem presente na terceira cena e que domina todo o enredo a partir de então é Celestina. Celestina é uma prostituta velha, com a cara enrugada, barba e uma cicatriz no rosto, usa saias muito compridas, o que lhe confere um andar estranho e muitos tropeços. Se analisada somente a descrição da personagem, não é possível concluir se ela inspira riso, repugnância ou mesmo medo, mas se a descrição for relacionada à forma como os outros personagens se dirigem à velha, não resta dúvida de que tais características de Celestina provocam o riso. Pode-se observar tal aspecto por meio da cena abaixo, quando Semprônio apresenta Celestina a Calisto.

> CALISTO: Olha, observa, pela aparência já vemos a sua virtude interior. Oh, velhice virtuosa! Virtude envelhecida! Oh gloriosa esperança de meu fim mais desejado! Oh fim de minha deleitosa esperança! Oh salvação de minha paixão, sossego de meu tormento, regeneração de meu ser, vivificação de minha própria vida, ressurreição de minha morte! Quero chegar até você, beijar as suas mãos que trazem o remédio para mim. Não me sinto digno isto me impede. Já adoro a terra em que pisas e em sua reverência a beijo. (ANEXO A, p.135).

Calisto, com seu discurso empolado e irônico, provoca o riso devido à discrepância entre o discurso e a imagem da velha. Ademais, a própria imagem da

Celestina indica, conforme afirma Henri Bergson, que seu rosto é “em si mesmo, por assim dizer, sua própria caricatura” nós rimos desse rosto, já que nossa imaginação “percebe o esforço de uma alma a modelar a matéria” (2001, p. 20-21).

Dentre as inúmeras atividades profissionais de Celestina, ganha destaque a feitiçaria, que assegura momentos de pura comicidade ao texto. Chama atenção o fato de que no tempo em que a obra foi escrita o tema da feitiçaria e da bruxaria já oferecia muitos riscos de perseguição das autoridades eclesiásticas a quem se atrevesse sequer a mencioná-lo. Como afirma Russel (2001, p.71), desde o século XIV havia manuais que incluíam a luta contra a feitiçaria como uma das tarefas mais importantes das autoridades civis e eclesiásticas. Ainda segundo Russel, o povo da época já acreditava tanto na eficácia quanto no perigo da magia negra. Abaixo, vê-se como Celestina se dirige ao Diabo, no momento em que o invoca para enfeitiçar Melibea.

> CELESTINA: Eu te conjuro, triste belzebu, senhor das profundidades infernais, imperador da corte danada [...] E eu Celestina, a tua mais antiga freguesa te conjuro por força e virtude destas letras vermelhas [...] vem sem tardar obedecendo à minha vontade, envolver-te neste fio, e nele fiques sem te afastar por um momento sequer até que Melibea, nas circunstâncias criadas por mim, o compre [...] Isto feito, pede e manda em mim à tua vontade. Porém, se não o fizeres e com muita pressa me terás como tua inimiga. Ferirei com a luz os teus cárceres tristes e escuros, desvendarei impiedosamente tuas contínuas mentiras; desgraçarei com as minhas palavras sem dó o teu nome horrível. (ANEXO A, p.145).

Celestina dá ordens ao Diabo “vem sem tardar obedecendo a minha vontade” e ainda o ameaça “se não o fizeres e com muita pressa me terás como inimiga”, o que causa uma inversão total do que se espera da atitude de uma serva do demônio. Tal atitude é explicada por Russel (2001, p.75) como perfeitamente aceitável para o público da época de Rojas, já que Celestina, ao invocar o diabo, não o venera, nem pede sua ajuda como se estivesse diante de seu senhor. Dessa forma, esta cena era perfeitamente aceitável também para as autoridades da época. Para os atuais leitores de *La Celestina* a inversão provocada pela atitude da feiticeira para com o Diabo é cômica, porque é inesperada e rompe com uma convenção da sociedade.

Na sequência do enredo, Celestina encontra-se em apuros na casa de Melibea e pede ajuda ao Diabo, “maldita hora, se não me ajudares, força irmão, que vai tudo por água abaixo” (ANEXO A, p.150). A intimidade com que Celestina invoca o Demônio provoca o riso.

Outro aspecto que merece destaque, ainda relacionado à Celestina, mas que também se aplica aos criados, é o uso frequente de frases feitas e ditos populares. Em seu estudo sobre o riso, Henri Bergson (2001, p.76) dedica um capítulo a comicidade das palavras, diferenciando “a comicidade que a linguagem exprime da comicidade que a linguagem cria”. Sem se ater a essa diferenciação, destaca-se a comicidade expressa pela linguagem presente em *La Celestina* pelo uso constante de frases feitas e sentenças.

Em determinado momento da narrativa, Pármeno, para justificar seu comentário de que Celestina estava na igreja rezando, diz a Semprônio, “não há puta nem ladrão que não tenha sua devoção” (ANEXO A, p.168). Esse refrão torna-se cômico porque demonstra a ingenuidade de Pármeno em contradição com a personalidade da velha, conforme se verifica na resposta que Semprônio lhe dá:

> Parece que você não conhece Celestina. Quando está ocupada com seus negócios, não se lembra de Deus, nem dos Santos. Quando há o que mastigar em casa, a igreja fica em paz. Até as contas do rosário só servem como lembrete de quantas virgens ela tem que recuperar, e quantas outras meter na cama de alguém. (ANEXO A, p.168).

Muitas vezes os ditos populares assumem tom irônico, o que provoca o riso devido novamente à mecanização da vida, ao esvaziamento do sentido original que tais ditos adquirem se comparados com as atitudes dos personagens.

Melibea questiona a aparência de Celestina e destaca o seu envelhecimento. Celestina, então, responde: “senhora, faça com que o tempo não caminhe e eu farei com que minha feição não venha a mudar. Há um provérbio que diz: chegará o dia em que não te reconhecerás no espelho” (ANEXO A, p.149). Este provérbio pode ser entendido denotativamente ou então assumir um significado especial, já que o intuito de Celestina é enfeitiçar Melibea para que a jovem perca sua honra.

O uso do palavrão como invectiva é mais um recurso cômico que se verifica na personagem Celestina e também nos criados. Tal aspecto pode ser ilustrado no trecho em que Pármeno chama Celestina de “puta velha”, ela imediatamente responde, “vai pra puta que pariu, seu pinto de merda, que ousadia é essa?” (ANEXO A, p.136).

O insulto é um recurso típico da sátira e está presente em muitos momentos do texto. Na tradução de Eudinyr Fraga, a invectiva vem frequentemente associada ao palavrão, o que não aparece no original. Esse aspecto aproxima *La Celestina* do teatro “popular” de origem farsesca, devido ao rebaixamento que confere aos

personagens e às ações. Assim, retirada do “reino do bom gosto, a farsa consegue jamais deixar-se reduzir ou recuperar pela ordem, pela sociedade ou pelos gêneros nobres, como a tragédia ou a alta comédia” (PAVIS, 2005, p.164).

Especificamente, sobre a comicidade que se pode criar através de sugestões obscenas, destaca-se a cena em que Celestina vai à casa de Areúsa com intuito de fazer a moça aceitar o jovem Pármeno como seu amante. Neste momento, Celestina encontra Areúsa nua e pede para a moça voltar para a cama enquanto conversam.

> CELESTINA: Ah, como estes lençóis ficam perfumados quando você se mexe, que frescura; Deus te abençoe! Que lençóis e que colcha! Que travesseiros. Que brancura, você vai ver como te quer bem te visita a estas horas. Deixa-me olhar à vontade para você.
> AREÚSA: Calma, minha tia. Não mexa em mim que eu sinto cócegas, as cócegas me fazem rir e o riso me provoca a dor.
> CELESTINA: Que dor, meu bem? Você está brincando, comigo?
> AREÚSA: Deus que me castigue se estou brincando. Há quatro horas que morro de dor aqui dentro e a dor vai subindo até os peitos e parece que quer me arrancar desta vida.
> CELESTINA: Deixa eu ver. Eu entendo um bocado dêsse assunto, porque afinal de contas cada uma de nós sofremos dessa dor aqui dentro.
> AREÚSA: Aí, um pouco mais pra cima, aí no estomago.
> (ANEXO A, p.160-161).

Inicialmente, a comicidade decorre da ambiguidade que assumem as expressões “que lençóis e que colcha! que travesseiros” no contexto em que se encontra a personagem Areúsa. A partir disso a comicidade da cena vai se intensificando quanto mais vão se tornando explícitas as carícias de Celestina. Essa cena francamente sexual rompe com o que se espera da atitude de uma velha, é vista como uma ação que se isola, que “tende a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita” (BERGSON, 2000, p.14). Provoca o riso, pois essa é a arma utilizada pela sociedade para reprimir as excentricidades.

Voltando à primeira cena, vê-se o encontro de Calisto e Melibea, em que Calisto declara seu amor à jovem, utilizando-se de um discurso facilmente identificável como típico do amor cortês.

> CALIXTO: Melibea, vejo nisto a grandeza de Deus.
> MELIBEA: Em que Calixto?
> CALIXTO: Em dar a natureza o poder de te dotar de tão perfeita formosura e permitir que eu indigno, te encontre em lugar conveniente para que a minha dor secreta pudesse se manifestar. Sem dúvida meu prêmio está sendo maior que o sacrifício, as devoções, as obras pias, que ofereci a Deus para que essa oportunidade me fosse concedida. Existe um outro corpo de homem, tão cheio de glória como o meu neste instante? Nem os santos quando se deleitam com a presença de Deus gozam felicidade do que estou alcançando neste momento. Oh! Triste de mim! Há entre nós uma grande diferença: eles se glorificam sem medo de perder tal bem-

> aventurança, e a mim a alegria se confunde com o receio do terrível que tua ausência pode me ocasionar.
> (ANEXO A, p.125).

Os procedimentos do amor cortês dominavam a literatura cavalheiresca europeia desde o século XII, inclusive os adeptos desta “doutrina” utilizavam um léxico próprio, facilmente identificado pelo público da época. Expressões como: “dor secreta”, “sacrifício”, “prêmio”, “serviço”, utilizadas por Calisto no trecho acima eram comuns tanto na prosa quanto na poesia daquele gênero literário, conforme afirma Peter Russel (2001, p.59). A base desses procedimentos era a relação de vassalagem, transferida das relações sociais para a relação amorosa.

Todavia na literatura, diferentemente do que ocorria na sociedade medieval, a mulher assumia a posição de senhor, e o homem, a posição de humilde vassalo. A ele cabia exaltar a perfeição física e até espiritual da mulher amada, sua beleza e formosura sem par. Esse aspecto pode ser observado no trecho acima, em que Calisto enaltece a perfeição e a beleza de Melibea, sugerindo, inclusive, uma perfeição espiritual da amada, evidente na aproximação feita entre ela e Deus, ao afirmar que o deleite dos santos diante do senhor não é maior que o dele diante de Melibea.

Ainda seguindo os preceitos do amor cortês, Calisto, que pertence ao mesmo grupo social de Melibea, refere-se a si mesmo como “indigno” a quem Deus concedeu o imenso prazer de encontrar casualmente a amada e declarar-se, assumindo, dessa maneira, uma posição inferior em relação à mulher.

Outro procedimento típico do amor cortês rege o comportamento feminino diante das investidas masculinas. De acordo com a norma, a mulher deveria inicialmente rejeitar o homem, para que ele, pacientemente, pudesse provar a sinceridade do seu sentimento. É o que faz Melibea ao expulsar do jardim de sua casa o jovem Calisto: “desventurado serás quando acabares de me ouvir. Porque o castigo será tão feroz quanto o teu louco atrevimento merece [...] vá embora, vá embora” (ANEXO A, p.125).

Assim termina a primeira cena, e para prosseguir nesta aproximação do discurso de Calisto com a doutrina do amor cortês, espera-se que o jovem tenha paciência e persistência suficientes para conquistar a mulher amada, além de manter segredo sobre o seu sentimento, preceito fundamental da doutrina cortesã.

Na cena seguinte, desconfia-se da mera repetição dos procedimentos do amor cortês devido ao distanciamento crítico verificado a partir de então. Resta verificar se o sentido dessa repetição é mais negativo – sátira – ou mais neutro – paródia, nos termos em que Linda Huctheon aborda o assunto.

A segunda cena inicia-se com Calisto entrando abruptamente na sua casa, chamando pelo criado e bramindo seu desejo de morrer, devido à rejeição da mulher amada. Se for analisada a fala do jovem enamorado "bem aventurada seja a morte quando desejada!" (ANEXO A, p.125), conclui-se estar diante de um adepto das doutrinas cortesãs; contudo, se for observada a atitude de Calisto de contar sua decepção amorosa ao criado, vê-se que a mesma não condiz com uma qualidade que todo amante cortês deveria possuir: a discrição.

Em seguida, vê-se que a exaltação da perfeição espiritual de Melibea, ocorrida na primeira cena, transforma-se em afirmação literal de que a amada é o próprio Deus de Calisto.

> SEMPRONIO: Por que, você não é cristão?
> CALIXTO: Eu? Eu sou Melibeu, a Melibea adoro, em Melibea creio, e a Melibea amo!
> SEMPRONIO: Não precisa de mais nada! Agora já sei onde te dói o calo! Ah! Ah! Ah! Então é esta a grande doença de Calixto?
> CALIXTO: Qual é a graça?
> SEMPRONIO: A graça é que você submete a dignidade do Homem à debilidade da mulher.
> CALIXTO: Cavalo, mulher não, Deus, Deus!
> SEMPRONIO: Está falando sério ou você está brincando?
> CALIXTO: Para mim ela é um Deus, por Deus a tenho!
> SEMPRONIO: Ah! Ah! Ah!
> CALIXTO: Do que você está rindo?
> SEMPRONIO: Porque você está querendo com o próprio Deus!
> (ANEXO A, p.127).

No entanto, o que poderia ser uma divinização metafórica da mulher amada, fruto de um profundo amor espiritual, dilui-se devido à insinuação de Semprônio de que Calisto desejava sexualmente o seu "Deus".

Na sequência do diálogo acima, o próprio apaixonado confirma a interpretação do criado, "você me fez rir numa hora em que eu não queria" (ANEXO A, p.127). Essa fala desmascara a intenção do personagem e permite que o leitor desconfie de que esteja diante de uma paródia do amor cortês, uma vez que Calisto utiliza-se de um discurso tradicional acompanhado de uma prática incomum e censurável para os padrões da época, da sua condição social e, principalmente, distante da doutrina cortesã. Ao suspeitar de que há uma distância entre o discurso

tipificado e as atitudes do personagem, é possível ver tal discurso como passível de novas significações. É o que afirma Hutcheon:

> Quando chamamos a alguma coisa paródia, postulamos alguma intenção codificadora que lance um olhar crítico e diferenciador ao passado artístico, uma intenção que nós, como leitores, inferimos então a partir de sua inscrição no texto. (HUTCHEON, 1985, p.108).

Logo em seguida, na mesma cena, Semprônio propõe ajudar Calisto em sua conquista, utilizando os seguintes termos: “vou trazer Melibea até tua cama”. Calisto responde: “sim! Como você imagina conseguir isto?” (ANEXO A, p.128). Nesse curto diálogo percebemos que Semprônio percebe a real intenção do seu amo ao propor trazer Melibea até a cama de Calisto. A rápida assertiva de Calisto só corrobora a intenção de possuir sexualmente “seu” Deus.

Na sequência do enredo, o criado propõe a Calisto que contrate a alcoviteira Celestina para que esta, por meio de feitiçarias, resolva o problema do amo. Pode parecer estranho Calisto recorrer a uma feiticeira para solucionar o seu caso de amor, depois de afirmar que Melibea é seu próprio Deus. Esse aspecto parece salientar a distância entre o discurso e a prática da personagem.

Pelo exposto até então, parece claro que o recurso utilizado para caracterizar o amor de Calisto e Melibea é o da paródia, conforme define Linda Huctheon, visto que o autor de *La Celestina* repete um sistema codificado (o do amor cortês) com distanciamento crítico. Contudo, não se verifica a presença de um *ethos* respeitoso nesta paródia, ao contrário, verifica-se o sentido contestador marcado pelo uso constante da ironia presente nas falas de Calisto. A paródia, nesse caso, é reconhecível como satírica. Tal procedimento paródico foi mantido na tradução, embora possa assumir um novo significado para o público de 1969.

Se na época de Rojas, o discurso “literário” de Calisto era facilmente percebido pelo leitor como paródia do amor cortês, parece que na época da tradução o mesmo discurso já não poderia ser identificado como tal. Seria razoável supor que o público de 1969 pudesse associar tal discurso como paródia do amor romântico, devido às semelhanças que podemos estabelecer entre essas duas formas de tratar o amor na literatura.

Para além das definições teóricas do Romantismo como escola artístico-literária, existe uma concepção de amor romântico arraigada na sociedade que vê esse sentimento como algo poderoso, capaz de elevar espiritualmente o ser

humano, e nunca reduzido ao gozo de prazeres sexuais. Nessa concepção de amor, é comum a idealização, marcada pela exaltação da perfeição física e espiritual do ser amado, o que o aproxima do divino. Nesse sentido, a exaltação que Calisto faz de Melibea assume um tom de paródia do amor romântico, em virtude da percepção de que o amor do jovem apresenta-se reduzido à satisfação do prazer físico.

O amor romântico exige que duas pessoas se unam mútua e espontaneamente, e não de forma forçada ou implantada mediante ação do outro. Em *La Celestina,* quando rejeitado por Melibea, Calisto se vale, inicialmente, de uma alcoviteira para, com feitiçaria, conquistar o coração da jovem. Nesta cena, novamente se estabelece um distanciamento entre o que se espera de quem está possuído por tão nobre sentimento amoroso e a atitude do personagem.

Levando em conta tanto o texto original quanto a tradução, classifica-se o personagem de Calisto como ridícula, enrijecida em um discurso típico do amor cortês, mas que pode ser lido como típico do amor romântico, com atitudes que contradizem tal discurso. De todo modo, uma personagem risível.

Contudo, no texto original, a comicidade em Calisto está subordinada a um suposto propósito moralizador, evidenciado com a morte que representa a punição pelos seus atos. A morte do jovem, mesmo sendo ridícula, não deixa de ser trágica, o que reforça o pretenso caráter didático-moralizante já apontado por muitos críticos de *La Celestina* e pelo autor do texto ao afirmar no prólogo “síguese la *Comedia o Tragicomédia de Calisto y Melibea*, compuesta em reprehensión de los locos enamorados”. (ROJAS, 2001, p.221). Na adaptação, não há esse sentido moralizador, visto que os amantes nobres não morrem.

Ainda em relação a Calisto, salienta-se outras duas características que enrijecem o personagem tornando-o cômico: o egoísmo e sua loucura amorosa.

Segundo Peter Russel (2001, p.61), para os tratadistas (teólogos, médicos e moralistas) da Idade Média e do Renascimento, o amor apaixonado não diferia da luxúria, era considerado como loucura, um tipo de doença. Calisto age, a todo momento, como um louco enamorado e é inclusive tratado pelos criados e por Celestina como se estivesse doente. Na tradução de Eudinyr Fraga, essa característica de Calisto é mantida, apesar de não ser considerada uma patologia, como nos tempos de Rojas.

Essa “loucura” de Calisto promove uma das cenas mais engraçadas do texto, utilizando recursos do baixo-cômico. O rapaz recebe de Celestina o cordão que

envolvia a cintura de Melibea e, em seu delírio amoroso, simula um ato sexual como se o cordão fosse a própria amada.

> CELESTINA: Tome este cordão, e pela minha vida, eu entregarei você a ela também.
> CALISTO: Acredito em tudo o que dizes, porque me trouxeste esta jóia. Oh, minha glória e envoltório daquela angélica cintura. Eu te vejo e nem ouso acreditar. Oh, cordão! Cordão! Ó laços de minha paixão nos quais se esconde o meu desejo.
> CELESTINA: Pare já com esse devaneio, senão ainda vai acabar rasgando esse cordão.
> CALISTO: Oh! Desgraçado de mim, porque o céu não permitiu que este cordão fosse tecido das fibras da minha carne e não de seda vulgar como é. Oh! Que segredos deves ter vislumbrado em contato com aquela divina criatura.
> CELESTINA: Você verá mais e com um sentido mais profundo, se não acabar com este cordão aqui continuando a falar besteiras que estás falando.
> CALISTO: Cala-te senhora, pode deixar que eu e o cordão nos entendemos muito bem.
> SEMPRONIO: Não vai querer agora, gozar com esse cordão, em vez de gozar com Melibea.
> CALISTO: Que desmancha prazeres, você é.
> (ANEXO A, p.158).

Bergson afirma que nós “rimos sempre que uma pessoa nos dá a impressão de uma coisa” (2001, p.43), e exemplifica com a cena em que Sancho Pança[40] é colocado sobre um cobertor e lançado ao ar como se fosse uma bola. Muitas vezes esse tipo de comicidade não se dá forma abrupta, é construída de maneira gradual, por meio da sugestão de uma imagem difusa que vai aos poucos se tornando distinta.

Partindo da afirmação inicial de Bergson, é possível concluir que a comicidade na cena analisada se dá em sentido inverso, em que a coisa (cordão) vai se transformando em pessoa. A elaboração final dessa imagem pode ser percebida pela fala de Calisto “pode deixar que eu e o cordão estamos nos entendendo muito bem”. Aliado a isso, ressalta-se o apelo sexual desta cena, evidente através da fala do criado Semprônio e das insinuações de Celestina, o que acentua a comicidade da cena.

Quanto ao egoísmo, destaca-se que este é o traço mais marcante da personalidade de Calisto. Conforme afirma Lida de Malkiel, tal traço não está limitado somente ao aspecto moral da personalidade do jovem, visto que condiciona sua concepção de realidade e sua conduta social (1962, p.347).

---

[40] A cena mencionada por Henri Bergson encontra-se no capítulo XVII da obra *Don Quijote de La Mancha* de Miguel de Cervantes.

Considerando a adaptação do texto de Rojas, tal característica é mantida e, em muitos momentos, exagerada, o que provoca o riso, graças, novamente, ao enrijecimento da personagem. No texto de Eudinyr Fraga o egoísmo de Calisto vai sendo engendrado de modo a acentuar a comicidade presente na personagem, o que pode assumir também o tom de crítica àqueles que detêm o poder.

Na segunda cena, logo após o encontro com Melibea, Calisto está sofrendo devido à rejeição da amada e pede para o criado Semprônio cantar a mais triste canção que conhecesse. Então, Semprônio canta "do alto da rocha Tarpéia/ Nero vê Roma arder/ nem lhe passa pela idéia/ da plebe o imenso sofrer" (ANEXO A, p.126).

O estado emocional de Calisto leva a crer que Semprônio cantará uma música compatível com o sofrimento amoroso do patrão, mas isso não acontece, ao contrário, o que se vê neste momento é o criado aproveitar a situação para tecer uma crítica indireta a Calisto. Inicialmente, a comicidade desta cena decorre do rompimento que acontece entre a expectativa construída e o conteúdo da música cantada. Abaixo, apresenta-se o diálogo estabelecido entre patrão e criado, na versão de Eudinyr Fraga e no original.

> CALISTO: Maior é o meu fogo e menor a piedade de quem me castiga. Maior é a chama que queima uma alma que aquela que consome cem mil corpos. O próprio purgatório não é nada, um sonho.
> SEMPRONIO: Não basta louco, também herege! (ANEXO A, p.126).

> CALISTO: Mayor es mi fuego y menor la piedad de quien yo agora digo.
> SEMPRONIO (Aparte): No me engaño yo, que loco está este mi amo.
> CALISTO: ¿Qué estás murmurando, Sempronio?
> SEMPRONIO: No digo nada.
> CALISTO: Di lo que dizes; no temas.
> SEMPRONIO: Digo que ¿cómo puede ser mayor el fuego que atormenta un vivo que el que quemó tal cibdad y tanta multitud de gente?
> CALISTO: ¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años que la que en un dia passa, y mayor la que mata una ánima que la que quema cient mil cuerpos. Como de la aparencia a la existencia, como de lo vivo a lo pintado, como de la sombra a lo real, tanta diferencia ay del fuego que dizes que al que me quema. Por cierto, si el de purgatório es tal, más querría que mi spiritu fuesse con los brutos animales que por medio de aquél yr a la gloria de los sanctos.
> SEMPRONIO: (Aparte). Algo es lo que digo: a más há de yr este hecho. No basta loco sino ereje. (ROJAS, 2001, p.233-234).

Mesmo considerando a necessidade do tradutor em condensar esse diálogo, chama atenção o corte da justificativa dada por Calisto a Semprônio, na qual o jovem enamorado explica por que é maior o "fogo que queima uma alma" do que o "fogo que queima cem mil corpos". Da maneira como esta cena se apresenta na adaptação, o egoísmo de Calisto ganha destaque, o que reforça o tom de crítica

presente no original, podendo também assumir nova significação no contexto de 1969, já que aponta para o individualismo burguês.

Na sequência do enredo, tal característica de Calisto é gradualmente intensificada pelo tradutor, pois este elimina qualquer fala ou ação original que demonstre alguma consideração de Calisto pelos criados. O ápice do individualismo do jovem enamorado é atingido quando, ao saber da morte dos criados, diz: “que angústia, tudo vai se tornar público, a conversa deles, até que ponto me envolvia, que tipo de negócio era? malditos rapazes tinham que arranjar essa desgraça e morrer logo agora” (ANEXO A, p.187).

No texto original, essa fala de Calisto é precedida de alguma demonstração de lástima “¡o mis leales criados! ¡o mis grandes servidores! ¡o mis fieles secretários y consejeros!” (ROJAS, 2001, p.505). A forma como Calisto é apresentado na adaptação enrijece e desumaniza o personagem, pois o seu egoísmo torna-se mais do que um defeito de caráter, converte-se em gestos involuntários, em discurso distraído, “essencialmente risível porque automaticamente realizado” (BERGSON, 2001, p.109).

Nesse processo de transformar Calisto em uma personagem caricata, o tradutor não só ressalta os aspectos negativos da personalidade do jovem, como também elimina suas características positivas. Por exemplo, no texto original, Calisto não se importa em desprender dinheiro e jóias para obter o que deseja, mesmo depois de conquistar Melibea mostra algum reconhecimento pelos criados “fijos, en mucho cargo os soy. Rogad a Dios por salud, que yo os galardonaré más complidamente vuestro buen servicio” (ROJAS, 2001, p.489). Na adaptação essa mesma fala de Calisto é convertida em “filhos já lhes dei muito trabalho. Rezem a Deus, e vocês serão bem recompensados pelo seu bom serviço” (ANEXO A, p.182).

A comicidade na adaptação ganha destaque por meio das inversões que ocorrem no texto, visíveis, por exemplo, em Calisto que é nobre e não age como tal, na paródia do amor romântico, no criado erudito, entre outras, que indicam um desmascaramento social.

Esse desmascaramento social atinge, sobretudo, o personagem Calisto, devido aos cortes e às supressões de cenas efetuadas pelo tradutor. Tal operação acentuou o egoísmo de Calisto, tornando-o, na adaptação, um personagem ainda mais risível e desprovido de qualquer característica positiva. Dessa maneira, a destruição satírica engendrada pelo tradutor recai neste personagem, legítimo

representante de uma classe social rica e alienada dos problemas que atingem a sociedade.

A satisfação do desejo, no caso o desejo sexual por Melibea, é a mola que impulsiona as ações do impaciente Calisto. A fim de atingir seu objetivo, ele recorre aos criados e a Celestina, não economizando recursos materiais.

Em dado momento da narrativa, diante da pressa de Calisto em possuir seu objeto de desejo, o criado Semprônio adverte o jovem de que Melibea não é “algo que se possa comprar na feira” (ANEXO A, p. 167). Essa fala é significativa porque aponta para a “coisificação” do sentimento amoroso e, por extensão, do próprio ser humano.

Rodríguez-Puértolas ao analisar a obra de Rojas, verifica que *La Celestina* reflete o processo de surgimento dos valores impostos pela burguesia mercantil (pré-capitalista), cuja consequência é a desumanização da pessoa. Ressalta ainda que naquele mundo dominado pelas novas relações de produção “todo se transforma en objetos alienables y vendibles; aumenta el valor de las cosas y disminuye el los de seres humanos” (1972, p.206). Essa análise de Rodríguez-Puértolas também pode ser aplicada ao contexto brasileiro de 1969.

Levando esses aspectos em consideração, Calisto representa a classe abastada economicamente e acostumada às benesses proporcionadas pelo regime. Acostumado também a conquistar tudo quanto deseja, mediante o dinheiro, Calisto não percebe quanto a sua alienação o leva a transferir sua prática social às relações afetivas. Desse modo, Melibea representa um objeto que proporciona satisfação e prazer ao jovem.

Outro recurso cômico que merece destaque em *La Celestina* é a repetição de palavras e de situações. Esse recurso, proveniente da comédia clássica, pode ser verificado na situação de Calisto apaixonado por Melibea e que a conquista, utilizando-se dos serviços de Celestina; repetindo-se com Pármeno, apaixonado por Areúsa e que também se utiliza dos serviços da velha para conquistar sua amada.

Entretanto, no texto adaptado, a repetição de palavras ganha mais destaque. Eudinyr Fraga dá ênfase a esse aspecto do original ao incluir inúmeras referências a Deus. Na cena em que Calisto aceita contratar “uma velha barbuda de nome Celestina, bruxa, astuta e esperta” (ANEXO A, p.128), percebe-se como a repetição de uma ideia pode assumir um caráter cômico.

CALISTO: Não demore.

> SEMPRONIO: Já vou.
> CALISTO: Que Deus te acompanhe.
> SEMPRONIO: Hein?
> CALISTO: Com Deus.
> SEMPRONIO: Ah! Ta! Fique com ele também.
> (ANEXO A, p.129).

A fala de Calisto permite criar uma imagem inusitada; a de Semprônio ir buscar uma feiticeira, acompanhado de Deus. O fato de o criado perceber essa contradição e procurar apontá-la ao patrão torna a cena cômica. Mais cômica, ainda, devido à resposta distraída de Calisto.

Ressalta-se ainda que os tipos de comicidade presentes em *La Celestina,* aproximam-na do teatro de origem medieval, devido aos mecanismos da farsa identificados pelo uso de expressões grosseiras e obscenas, pelo rebaixamento a que são submetidos os personagens e por meio da utilização do corpo como recurso cômico. No entanto, o uso da pancadaria, próprio da farsa, não ocorre em *La Celestina*; ao contrário, nela a violência é real e bem presente com a morte dos personagens: Celestina, Semprônio e Pármeno.

A ocorrência dessas mortes não invalida a hipótese, levantada no início deste capítulo, de uma valorização dos aspectos cômicos em *La Celestina.* Conforme se procurou demonstrar, essa ênfase no sentido cômico da obra ocorreu, devido às alterações feitas pelo tradutor, principalmente, em relação ao personagem Calisto.

3.3 A leitura criativa de *La Celestina*

Se fosse levada aos palcos na íntegra, a obra de Fernando de Rojas levaria em torno de doze horas de representação, segundo Mario González (1996, p.8). O desafio proposto a Eudinyr Fraga de traduzir um texto dessa magnitude, em que o tempo de encenação deveria ser reduzido a no máximo duas horas, torna obrigatória uma análise da adaptação que atente para a possível gama de significados provocada pelos cortes. Da mesma forma, torna-se relevante a reflexão sobre os acréscimos e as substituições praticadas pelo tradutor. No entanto, neste subcapítulo são abordadas apenas as alterações mais relevantes.

Eudinyr Fraga inicia a adaptação de *La Celestina* dando voz a uma personagem inexistente na obra original: o arauto.

> ARAUTO: Atenção. Muita atenção, para uma comovente história, onde houviremos a par de muitas citações filosóficas, sabios conselhos da juventude para que se não abandone as vergonhosas paixões, transformado o ser amado no seu único Deus, na sua única religião, mostrando, por outro lado, as perfídeas e enganos que podem ser causados pelas alcoviteiras e pelos maus criados. (ANEXO A, p.124) (*grifo nosso).*

A fala dessa personagem subverte as versões do *incipit* da obra, constante tanto nas edições da *Comedia de Calisto y Melibea* quanto *na Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, conforme se observa abaixo:

> Síguese la *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, compuesta em reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llamam y dizen ser su dios. Así mismo fecha em aviso de los engaños de lãs alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes. (ROJAS, 2001, p.221).

A versão de Eudinyr Fraga parece assumir o tom moralizador presente no texto de Rojas, no entanto, subverte a mensagem do original, pois anuncia ao público o propósito de apresentar "sábios conselhos da juventude". Porém, o final da mensagem torna-se ambíguo, devido a possíveis erros de datilografia que não permitem identificar se os sábios conselhos apregoam que as vergonhosas paixões não devem ser abandonadas, ou apregoam que as pessoas não devem se deixar levar pelas vergonhosas paixões.

Sem pretender uma interpretação que exclua outra leitura desse trecho, considera-se relevante incluir a declaração de Fernando Bezerra (informação pessoal)[41], ator que interpretou o papel de arauto na montagem de *La Celestina*. Segundo Bezerra, o texto do arauto abria o espetáculo e era dito em tom grandiloquente e irônico.

Considerando essa afirmação e a crítica, presente no texto adaptado, àqueles que "coisificam" o sentimento amoroso e a própria relação humana, é possível afirmar que o texto do arauto pode ser lido ironicamente como "os sábios conselhos da juventude, para que não se abandonem as vergonhosas paixões"[42].

---

[41] BEZERRA, F. Entrevista concedida em São Paulo, em ago. 2008.

[42] Basta passar o verbo "abandonar" para a 3ª pessoa do plural "abandonem", para que a frase tenha sentido irônico.

Vale destacar que a inclusão do personagem Arauto, inexistente na obra original, e a subversão do *incipit* da obra de Rojas tornaram-se relevantes para análise do texto adaptado. Inicialmente, identificou-se a figura do arauto com sua função de mensageiro, de porta-voz. Essa identificação inicial foi reforçada pelo fato desse personagem ser o único criado pelo tradutor e pelo fato de não possuir um nome, sendo reconhecido somente pela sua função. Essas características, aliadas à mensagem que o Arauto predica, permitem reconhecê-lo como o porta-voz de Eudinyr Fraga.

Conforme se afirmou anteriormente, Eudinyr Fraga suprime muitos trechos da obra original, porque obedecia a necessidade de adequar o texto ao tempo aproximado de uma encenação. Nesse sentido a manutenção das referências a Deus, presentes no original, ganham relevância. Além disso, o tradutor agrega falas inexistentes no original, em que a menção a Deus também é uma constante.

Tanto a opção por conservar as referências presentes no original, quanto à opção de inserir novas referências a Deus podem ser explicadas em termos de fidelidade a um aspecto identificado como relevante na obra original.

Em um artigo de 06/12/1969, no jornal *O Estado de São Paulo*, ao analisar a obra *La Celestina*, Eudinyr Fraga observa:

> Neste mundo (de *La Celestina*) não há lugar para Deus. É apenas um hábito, um costume sem maiores significados. Melibea o invoca desesperada e sinceramente no início do 10° ato, mas pressente-se que tem a consciência da inutilidade do seu apelo. Já o "triste Plutão, senhor das profundezas infernais, imperador da corte danada" havia sido conjurado anteriormente, não só pelos sentidos dos personagens, mas diretamente, pela própria Celestina, no final do 3° ato. E é dele, afinal, o triunfo. Porque se todos pagam com a vida a sua maldade ou a fraqueza, é a ele que pertencerão suas almas, eis que todos morrem "sem confissão". (FRAGA, *in: O Estado de São Paulo*, 06/12/1969).

Essa possibilidade de leitura das referências a Deus como denúncia do esvaziamento do religioso, do transcendental ou ainda do esvaziamento e automatização da linguagem é reforçada na própria adaptação. Na fala das personagens, a palavra Deus aparece como puro significante ou tem um valor próximo ao de um marcador conversacional. Deus é apenas uma convenção.

Além dessa dimensão mais filosófica, Eudinyr Fraga mantém na adaptação a dimensão da crítica à instituição religiosa presente na obra original.

> No texto original, no 19° ato, há frases reveladoras. O próprio clero afundava-se no deboche e há uma frase cruel de Celestina – uma "trota conventos" – contra ele, afirmando, entre outras coisas, que recebidos os dízimos de Deus, logo enviavam a parte correspondente a ela e às outras

> “devotas” que com ela trabalhavam. (FRAGA, *in: O Estado de São Paulo*, 06/12/69).

Em uma fala de Semprônio na primeira cena do 1° at o, o tradutor agrega o adjetivo católica ao vocábulo cidade:

> Vou te dizer. Há tempo que conheço nesta vizinhança uma velha barbuda de nome Celestina, bruxa, astuta e esperta. Corre fama de que passam de cinco mil as que deixaram de ser donzelas com sua ajuda nesta católica cidade. A velha seria capaz de fabricar luxúria até nas pedras, querendo. (ANEXO A, p.128).

> Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco, en fin desta vezindad, una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en quantas maldades ay. Entiendo que passan de cinco mill virgos los que se han hecho y desecho por su auctoridad en esta cibdad. A las duras penas promoverá y provocará a luxuria si quiere. (ROJAS, 2001, p.249).

Novamente, o acréscimo irônico do tradutor pode ser explicado em termos de fidelidade e destaque a um aspecto do original. Mas a opção pelo destaque desse aspecto pode ser relacionada ao contexto da adaptação e à sua perspectiva de encenação, em que Ziembinski também critica as instituições repressoras.

A alteração mais significativa foi o corte de parte do final trágico da obra de Rojas. O encerramento da tradução de Eudinyr Fraga ocorre na 5ª cena do XIV ato, portanto, não há a morte de Calisto, o suicídio de Melibea, o lamento de Plebério, a tentativa de vingança por parte de Areúsa e todas as cenas subsequentes.

O ponto exato em que se opera o corte chama atenção, porque apesar de no novo texto Calisto e Melibea escaparem da morte, não lhes é concedido encerrarem sua história na consumação do amor. A história dos jovens amantes termina em uma circunstância, em que Melibea expressa sua insegurança e Calisto sua preocupação e pressa, enquanto Sósia e Tristão comentam os privilégios dos nobres em oposição aos criados.

> SÓSIA: Está ouvindo, Tristão? Tôdas conhecem essas orações, depois que não há mais jeito de voltar atras.
> TRISTÃO: Ouço tudo e julgo o seu amo o mais felizardo dos homens. Porque minha vida, que embora seja jovem, que conseguisse tão bons resultados como êle.
> SÓSIA: Tal alegria, quem quer que tenha mãos, poderá ter. Mas quem fez o prato que o coma, pois saiu caro, dois criados já entraram na receita desses amores.
> TRISTÃO: Já foram esquecidos! Que morram a serviço dêsses malvados, que façam loucuras na ilusão de que vão ser defendidos. Servir ao nobre e não matar ninguém era o conselho de meu pai. Enquanto esses dois gozam aí alegres e abraçados, seus servidores restam vergonhosamente degolados.
> CALISTO: Já amanhece. Que isso? Parece que estamos aqui somente há uma hora e o relógio já bate às três.

> MELIBEA: Senhor, sou tua e o senhor me pertence, eis que não podes negar o meu amor. Assim sendo, não me negue o seu olhar passando de dia pela minha porta. À noite estarei onde ordenar o teu amor. Venha para êste lugar secreto a mesma hora, porque sempre te esperarei envolvida no prazer em que fico, aguardando as proximas noites. No momento vá com Deus.
> (ANEXO A, p.188).

Numa leitura didático-moralizante de *La Celestina*, como a de Marcel Bataillon (1961), a morte de quase todos os personagens, como punição pelos seus atos, reforçaria o aspecto moralizador da obra. Nas leituras como a de Maria Rosa Lida de Malkiel, o estabelecimento de algum nexo entre um propósito moralizador e o final das personagens é complicado pelo argumento de que os personagens Calisto, Melibea, Celestina e os criados são punidos com a morte, não se distinguindo maior ou menor grau de merecimento.

Para Ziembinski, conforme declaração publicada no jornal *A Gazeta* de 24/11/1969, Celestina representa o poder corruptor da sociedade, e o texto mostra a posição do ser humano perante o dinheiro, perante os problemas sociais e políticos que cruzaram a época de Rojas e que seriam os mesmos em 1969, em circunstâncias outras.

Seguindo a sugestão de Ziembinski, Celestina é aquela que corrompe e manipula as pessoas e as situações em sua volta. Exercendo a função de mediadora, a velha alcoviteira está entre o sujeito e o objeto desejado. Nesse caso sua morte pode significar uma moral, ou seja, uma condenação deste tipo de mediação nos relacionamentos amorosos e, também, o fim do poder corruptor; a liberdade, portanto.

A morte dos criados Semprônio e Pármeno seria uma extensão do que representa a morte de Celestina, visto que eles se aliaram à velha bruxa devido às vantagens financeiras que lhes proporcionaria[43].

Uma das questões fundamentais presente no texto de Rojas e apontada pelo estudo de Rodríguez-Puértolas (1976) trata do enfrentamento do indivíduo com seu ambiente social, em que as pessoas diante dos mecanismos que as dominam acabam sendo alguém diferente do que querem ser.

Nessa perspectiva, Celestina pode ser considerada como fruto de uma sociedade que corrompe as pessoas; uma personagem que, para sobreviver,

---

[43] Pelo enredo, Celestina morre pelas mãos dos criados, visto não cumprir sua promessa de dividir parte do dinheiro que conseguira de Calisto. A morte dos criados ocorre logo depois quando eles são surpreendidos ao tentar fugir da casa de Celestina, julgados e executados.

adapta-se à sociedade em que vive. Nesse caso, ela não seria punida com a morte, mas vitimada pela morte.

Se deslocada da condição de representante do poder corruptor da sociedade, para uma dimensão humana, Celestina pode ser encarada como uma velha cínica, que não alimenta nenhuma visão idealista das relações humanas. Nesse sentido, é importante lembrar que Celestina se apresenta como uma profissional, os interesses corruptores são de quem a procura, não é ela quem recorre às pessoas.

A morte atinge os criados que agem movidos pelo individualismo, macaqueando a forma de atuação dos poderosos e buscando uma aliança com eles. Desde o início da peça, esse é o caso de Semprônio. Quanto a Pármeno, embora seja apresentado no início da trama como um personagem honesto, leal e fiel aos seus princípios, acaba se aliando a Celestina e Semprônio, passando a agir movido pelo desejo de possuir Areúsa.

É significativo observar que os criados foram condenados pelo poder institucional (polícia). Isso ocorre no momento em que os criados resolvem se unir e exigir a parte deles no dinheiro que Celestina ganhara de Calisto, ou seja, lutar contra o poder que Celestina representava.

Nesse sentido, e seguindo a análise do crítico Yan Michalski, as mortes de Pármeno e Semprônio também podem ser compreendidas como uma mensagem bastante dura: enquanto os miseráveis morrem, os ociosos e privilegiados Calisto e Melibea continuarão gozando os prazeres da vida (MICHALSKI, *in: Jornal do Brasil*, 30/12/1969).

Eudinyr Fraga acrescenta à tradução uma última cena[44] que, embora não seja utilizada na peça, considera-se importante analisar, já que faz parte do trabalho do tradutor, além de favorecer novas relações de significado.

> (TEXTO DO CASAL DE 1800)
> MOÇO
> Vamos, nada deverá acontecer a este fardo precioso.
> MOÇA
> Precioso sim.
> MOÇO
> Tome o dinheiro para pagar a consulta.
> MOÇA
> Mas é tudo o que você tem!
> MOÇO
> Ele não é nosso futuro? Futuro melhor.
> MOÇA
> A nossa redenção.

[44] Optou-se por apresentar esta cena com a mesma disposição gráfica do original.

> MOÇO
> Vai então, meu amor. Meu Deus como é tarde.
> (ANEXO A, p.189)

O primeiro aspecto a ganhar relevância é o fato de o tradutor deslocar a ação da peça mais de 300 anos. Constata-se também que o casal de 1800 não foi nomeado, o que permite associar esses personagens a qualquer moça ou moço. A análise do diálogo entre os jovens permite inferir que a moça estaria grávida e o fruto daquele amor seria a redenção do casal. A sugestão de que se trata de pessoas sem recursos financeiros fica clara por meio da expressão “mas é tudo o que você tem”. Portanto, essa cena permite uma leitura bem pessimista: após trezentos anos, a situação de opressão vivida pelos criados de *La Celestina* se repetirá e a redenção, se houver, será responsabilidade das gerações seguintes.

4. *La Celestina* e o ritual do "teatro novo": um clássico no Brasil de 1969

Zbigniew Marian Ziembinski, não bastasse ter contribuído decisivamente para renovar o teatro brasileiro, foi responsável por influenciar uma geração de atores, diretores, autores, cenógrafos e iluministas, a partir da década de 40. Essa influência pode ser medida por meio de declarações como a de Cacilda Becker "ele fez de mim uma atriz" (*apud in:* MICHALSKI, 1995, p.59), ou de Bráulio Pedroso "escrevi a novela *O Rebu* especialmente para o Ziembinski" (PEDROSO, *in: O Globo*, 19/10/1978). Considerado "o grande mestre do teatro moderno brasileiro" por Magaldi (*in: Jornal da Tarde*, 19/10/1978), Ziembinski não se limitou aos palcos, exerceu seu talento e profissionalismo também no cinema e na televisão.

O reconhecimento profissional e artístico de Ziembinski estiveram presentes na sua trajetória desde sua estreia no Brasil, como diretor de *Vestido de Noiva* em 1943. Contudo, sobre ele recaíam críticas, relacionadas ao seu estilo de atuação, marcado por longas pausas, e à sua formação teatral, que era atribuída somente ao modelo expressionista alemão, cujo apogeu foi na década de 1920. Ele era considerado por muitos como "ultrapassado", no campo artístico, e "alienado", no campo político, principalmente, na década de 1960.

Sobre as acusações que pesavam sobre a atuação artística de Ziembinski, Magaldi afirmou em 1978 que o juízo dos "detratores" em associar o estilo do diretor ao expressionismo alemão revelava-se "apressado, porque a linha de teatralidade forte, com pausas que, às vezes, contrariavam a pressa brasileira, pertenciam a melhor tradição polonesa" (*in: Jornal da Tarde*, 19/10/1978)

No campo político, a alienação de Ziembinski era atribuída a sua não participação direta nos embates políticos da década de 60. Segundo o biógrafo Michalski, o diretor polonês, naturalizado brasileiro, era "radicalmente apolítico" e havia ficado à margem dos movimentos de conscientização política promovidos pelo teatro de Arena, pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Estudantil e pelo Movimento de Cultura Popular (MCP).

> Ziembinski continuará politicamente neutro, para não dizer omisso, diante da dura realidade que toma conta do país a partir de 1964. Com exceção de tímidos esboços de protesto nos raros momentos em que a arbitrariedade da censura chegou a atingi-lo diretamente (assim mesmo, apenas de raspão), seria vão procurar nos seus depoimentos posteriores a 1964 qualquer tomada de posição contra a violência oficializada, as perseguições

> e torturas, contra a supressão da liberdade de expressão. (MICHALSKI,1995, p.299)

Sem desconsiderar o monumental trabalho de pesquisa de Michalski, que analisou a trajetória de Ziembinski no teatro brasileiro, é relevante fazer algumas ressalvas às afirmações do crítico.

Inicialmente não parece aceitável considerar alguém “radicalmente apolítico” ou “politicamente neutro”, em virtude da sua não manifestação em passeatas, abaixo-assinados ou manifestos da classe artística, comuns após o golpe militar. Ziembinski, seja como ator ou diretor, seja como pessoa pública, manifestou-se inúmeras vezes contra o regime. Isso pode ser constatado, inclusive, na própria obra de Michalski, o que revela uma contradição entre as afirmações do crítico e as reproduções das falas de Ziembinski, selecionadas pelo autor.

Até mesmo no pouco conhecido trabalho de Ziembinski como tradutor, é possível identificar uma atuação política. Em 1965, Ziembinski é convidado para traduzir o texto *Beco sem saída,* de Slawomir Mròzek, e para dirigir o espetáculo, cuja produção era de Wladimir Pereira Cardoso. Não se conhece as razões do fracasso deste projeto, visto que a peça não chegou a estrear, mas o texto,[45] submetido à censura da época, foi considerado “subversivo”.

Em 1966, o encenador dirige a peça *O Santo Inquérito*[46]*,* de Dias Gomes, produzida pelo grupo carioca Movimento de Arte Popular. Esse grupo tinha como principal preocupação levar aos palcos a realidade brasileira da década de 60, por meio de textos nacionais, e fugindo daquilo que se chamava “teatro comercial”. A declaração do diretor, retirada do programa da peça, demonstra explicitamente seu posicionamento político.

> Parece-me que o grande valor de Dias Gomes é precisamente o de ser ele uma consistência artística e humana que vê claro e fala claro, sem querer propor-se ao fator da luta evidente, mas nem por isso deixando de acusar o

[45] O texto *Beco sem saída* ou *A Polícia* conta a história do último prisioneiro político do país, que é acusado de conspirador pelo Regente. Na prisão, o rapaz faz amizade com o sargento que acaba se transformando em um rebelde e grita no final da peça “Viva a Liberdade”. Este texto, assim como o processo da censura está registrado sob n° 6137 e faz parte do acervo Miroel Silveira, em poder da ECA/USP. Na ficha que acompanha o processo consta que a peça chegou a ser encenada no dia 02/01/1966, mas a empresa teria desistido de continuar com o projeto. Em nota, Natacha Dias, que analisou o processo da censura afirma que “por se tratar de temas poucos apreciados pelo governo militar, pode-se supor que pressões policiais extra-oficiais exercidas sobre o artista tenham contribuído para a desistência”.

[46] *O Santo Inquérito,* de Dias Gomes, conta uma história que se passa em 1750, na Paraíba. Branca Dias é uma mulher simples e digna, que sonha em se casar e ter muitos filhos. Ela é acusada, injustamente, de heresia e condenada a morrer na fogueira da Inquisição. Morre, mas não renuncia o direito às próprias ideias e à liberdade de expressá-las.

> que humana e ideologicamente é inadmissível. Se Dias Gomes não fosse um homem de talento, honesto e convicto, tanto humana como ideologicamente, alguns poderiam tomar *O Santo Inquérito* como mais uma *Joana D'Arc*, apenas. O importante, nessa peça, é que nela Dias Gomes nos mostra que, nos dias de hoje, a todo momento, nos deparamos com "Brancas D'Arc" e há o perigo de, no futuro que nos acena, elas venham a ser em número cada vez maior. A história da liberdade de crer e pensar é tão antiga quanto a humanidade e reviverá sempre que as circunstâncias a obrigarem a vir à tona. O perigoso é que nos tempos em que vivemos, os preços sobem de dia para dia. Qual poderá ser em breve o preço disso que chamamos liberdade? *(*ZIEMBINSKI*, in:* Programa da peça *O Santo Inquérito*, 1966)

Essa declaração de Ziembinski também consta na obra de Michalski, mas o crítico afirma que o diretor "estabelece com prudência, mas com clareza, um paralelo entre o longínquo episódio contado por Dias Gomes e a dura realidade brasileira" (1995, p.315).

E a dura realidade brasileira faz Ziembinski se posicionar em relação à batalha[47] que ocorreu entre os produtores da peça *A Volta ao Lar* de Harold Pinter e a censura. Dois dias antes da estreia da peça, em São Paulo, Ziembinski declara:

> Além do prazer de se levar uma das peças importantíssimas do repertório mundial. A montagem de *A Volta ao Lar* representa uma vitória da liberdade do teatro [...] é extremamente significativo o fato de que se conseguiu convencer as autoridades de que o teatro pode se pronunciar livremente.
> (ZIEMBINSKI, *in: O Estado de São Paulo*, 27/03/1968)

Acrescenta-se que essa declaração de Ziembinski ocorre no momento dos maiores embates, empreendidos por artistas, intelectuais e estudantes, contra o regime militar.

Não faz parte dos objetivos deste trabalho desmistificar a imagem de "alienado político", atribuída a Ziembinski. Até porque essa imagem pode ser relacionada ao contexto da década de 60, marcado pela polarização no campo político e engajamento no campo estético. Contudo, considera-se relevante refletir sobre esse aspecto na medida em que o conceito de "alienado político" possa ter se revestido em preconceito e influenciado a recepção da peça *La Celestina* no Brasil de 1969.

Conforme afirmou Bentley, refletindo sobre as categorias engajamento e alienação, no contexto americano:

---

[47] *A Volta ao Lar* foi a primeira produção da companhia de teatro fundada por Fernando Torres, Fernanda Montenegro e Sérgio Brito. Essa peça causou polêmica, em 1967, pela violência da situação retratada e pela linguagem marcada por pesados palavrões. A peça reestreou em São Paulo, em 1968.

> O artista engajado é o que protesta publicamente contra a política norte-americana no Vietname; o artista alienado é o que fica sentado vendo a guerra passar e esperando Godot, numa obstinada solidão. Os artistas que seguem qualquer outra linha de ação ou inação estão simplesmente *por fora*. (BENTLEY, 1969, p.150)

Ziembinski, como bem afirmou Alfredo Mesquita (*in: Diário de São Paulo*, 11/03/1979), era um *bête de Théâtre*[48]*,* um homem que dedicou a vida ao teatro. Sua trajetória pessoal e profissional não está ligada a nenhuma ideologia política, e sua ligação com grupos de teatro estava mais relacionada à possibilidade de realizar um trabalho artístico do que à postura política adotada pelo grupo.

Não atribuía ao teatro a função de mudar a sociedade, tampouco era um artista engajado, mas isso não permite afirmar que ele fosse "omisso" diante da realidade brasileira. Se ele não participou ativamente contra o regime militar brasileiro ou contra suas arbitrariedades, também nunca "chegou a cultivar favores dos novos donos do poder nem procurou extrair vantagens pessoais do seu prestígio e da sua não adesão aos movimentos de resistência" (MICHALSKI, 1995, p.299).

Ziembinski não participou dos rumos que o teatro nacional seguia na década de 60, e criticava, publicamente, muitas das acepções da vanguarda teatral da época:

> A classe teatral não vive de representar e, se vivesse, não sobreviveria. Daí o nosso teatro não sair da fase caótica onde só faz sucesso o que choca, ou faz rir, é novidade, ou contém palavrões. A novidade é o que traz, atualmente, público para o teatro. Mas essa novidade tem que ser chocante. (ZIEMBINSKI, *in: O Globo*, 13/05/1966)

> Uma corrida frenética ao sucesso, que em si é uma coisa respeitável, mas que assumiu formas desprovidas de sinceridade, porque lançou-se (*sic*) mão de uma grande profusão de recursos americanos, de recursos musicais, de recursos de agressão, de recursos de ideologias que no fundo não passavam de pretextos para o comércio. (ZIEMBISNKI, *in: Jornal do Brasil*, 20/03/1971)

As inúmeras ressalvas que Ziembinski fez ao teatro daquela época permitem associá-las, especialmente, às experiências de vanguarda do teatro *Oficina*. Em relação às experiências identificadas com o teatro *Arena*, Ziembinski afirmava não ser contrário ao teatro ideológico, "ninguém pode ser contra", mas criticava o que considerava "intuito panfletário":

---

[48] A expressão *bête de théâtre* pode ser traduzida como bicho de teatro, uma pessoa que vive em função da arte teatral.

> [...] houve inclusive experiências de qualidade, que poderiam ter sido a pedra de um movimento válido; mas de um modo geral foram adotados meios errados, as peças tinham um intuito puramente panfletário, de comício, e não houve nenhuma preparação nem da platéia nem da forma do espetáculo. (ZIEMBINSKI, *in: Jornal do Brasil*, 20/03/1971)

Mesmo criticando as concepções da vanguarda teatral da época, Ziembinski decide aceitar o convite para atuar em *La Celestina*, assumindo, pela primeira vez, a interpretação de uma personagem feminina e utilizando, como diretor, vários recursos estéticos do chamado "teatro novo".

Em entrevista ao jornal *O Globo*, Ziembinski esclareceu as novas ideias que foram aplicadas à encenação de *La Celestina*. Inicialmente, analisou sua participação como protagonista:

> Minha experiência de ator, fazendo o papel de Celestina, deveu-se ao rumo que toma o teatro moderno que se afasta cada vez mais de suas concepções aristotélicas, tornando-se um teatro de crítica, de comentário, de informação, aproximando-se, enfim, cada vez mais da concepção brechtiana, o que pede ao intérprete que ele seja não um interprete emocional e intelectual, e sim um crítico capaz de dar um conteúdo humano e informativo ao seu público. (ZIEMBINSKI, *in: O Globo*, 23/12/1969)

Ziembinski interpretou a velha bruxa sem imitar os trejeitos femininos, sem usar maquilagem e com o vozeirão que o caracterizava. Portanto, o que se via no palco do teatro 13 de Maio era o ator Ziembinski interpretando uma velha, e não, o ator se metamorfoseado em uma velha. Dessa forma, conseguiu desmistificar a personagem, atribuindo-lhe um caráter didático. Mas a influência das concepções de Brecht no trabalho de Ziembinski, não ficou restrita à interpretação do papel da velha bruxa, estendeu-se também a vários aspectos do espetáculo.

Em seu estudo sobre o teatro épico, Anatol Rosenfeld (2004) analisa os gêneros literários – drama, épico, lírico – identificando na história do teatro ocidental os elementos épicos utilizados pelos dramaturgos até chegar à proposta do teatro épico de Brecht. Tendo como base esse estudo, é possível afirmar que alguns recursos cênicos adotados por Ziembinski podem ser relacionados à concepção brechtiana de espetáculo, devido a provocarem interrupções na ação dramática, não criarem o efeito de ilusão, e adquirirem sentido crítico.

Por exemplo, Ziembinski incluiu uma cena de *flashback* mostrando Celestina quando criança. Isso implica, conforme afirma Rosenfeld, ao analisar uma peça de Brecht, "pleno retrocesso cênico ao passado, o que revelaria a intervenção de um narrador manipulando a estória" (ROSENFELD, 2004, p.31). Do mesmo modo, a

inserção de um diálogo entre uma família de operários como cena final de *La Celestina* projeta a ação para o futuro, revelando a intervenção de um narrador, visto que a ação da peça se desenvolve no final da Idade Média.

Nesse sentido, a encenação de *La Celestina* adquire importância singular para a história do teatro brasileiro, pois representa um caso isolado na carreira de Ziembinski. Esta foi uma experiência de renovação artística por parte de um diretor, com sólida formação clássica, baseada no conceito de teatro aristotélico, ou seja, um teatro de “adoração” e “encantamento”.

Quando indagado, se *La Celestina* representaria seu rompimento com o teatro aristotélico, Ziembinski responde:

> Não. Mas é visível dentro da época em que vivemos que o teatro aristotélico não tem mais o vigor de outrora. Estamos na direção de um teatro que vai ao encontro do público, que se realiza dentro do público, tomando o público como co-autor [...] O que me parece visível é a vontade de estabelecer um colóquio com o público, que deve dar uma solução, ou uma pseudo-solução a seus problemas que o trazem ao teatro. (ZIEMBINSKI, *in: O Globo*, 23/12/1969).

Essa vontade de estabelecer um “colóquio” com o público, desmistificando a encenação, estava presente, inclusive, na atitude dos atores. Estes aguardavam o público chegar ao teatro, e conversavam com as pessoas, explicando-lhes que não estavam fazendo nada de extraordinário, apenas, participavam de um acontecimento. Corroborando essa informação, o assistente de direção José Caldas acrescenta:

> Lembro-me também que colocamos alguns personagens/actores na sala de espera entre o público a aquecer-se, para criar um efeito de "distanciamento" como a dizer o que voces vão ver é teatro eis os actores se preparando para entrar em cena. (informação pessoal, 2009).

Sobre a mudança na concepção teatral de um espetáculo, Ziembinski afirma:

> Até um certo ponto sim, a gente tem de se renovar um pouco, não é verdade? A gente muda de conceito conforme o tempo. Não quero negar o teatro aristotélico. Mas temos que pensar na experiência de um Grotowski, que está dirigida no sentido de modificar o espetáculo teatral, compreende? Temos de acompanhar o mundo novo, tomar parte dele, enfrentando o problema do público moderno. (ZIEMBINSKI, *in: O Globo*, 23/12/1969).

A influência de Grotowski[49] no trabalho de encenação de *La Celestina* é pouco perceptível e pode ser relacionada apenas a aspectos pontuais. Um dos

---

[49] Jerzy Grotowski , encenador e pensador de teatro, ao longo de seus mais de 30 anos de atividade não deixou uma obra em que sistematizasse suas concepções artísticas. Suas pesquisas sobre o fenômeno teatral, principalmente, sobre a relação entre ator e público, passaram por transformações

espetáculos de maior sucesso de Grotowski, na década de 60, é *Akropolis*[50], em que os atores interpretavam prisioneiros de um campo de concentração e o cenário representava um crematório, envolvendo toda a plateia.

Em *La Celestina* essa tentativa de aproximar o espetáculo do público resultou na construção de um palco, com passarelas e praticáveis, que envolvia a plateia. Esta ficava no meio do desenrolar dos acontecimentos e podia acompanhar a ação de qualquer ponto em que ocorresse por meio das cadeiras giratórias.

> É uma proposta fraternal à platéia, totalmente confundida com o espetáculo, para criar no espectador um co-autor [...] este palco é quase uma bandeja. E esta é realmente a nossa idéia: uma bandeja, na qual o ator oferece o espetáculo ao seu irmão espectador. (ZIEMBINSKI, *in: A Gazeta*, 24/11/1969).

Como bem afirma Mario González (informação pessoal)[51], o cenário sugeria uma cidade, e as pessoas da plateia eram como habitantes desse espaço. Nesse sentido, o público era "totalmente confundido com o espetáculo", conforme afirmou o diretor.

> a grande surpresa minha, ao entrar no teatro da rua 13 de Maio (um enorme galpão esvaziado para montar o espetáculo), foi o de penetrar num espaço aberto, sem um palco definido, onde apareciam traçadas as ruas estreitas e sinuosas de uma cidade, na forma de caminhos elevados a mais ou menos meio metro do chão. Espaços igualmente elevados, alargados junto às ruas, serviam para funcionar como cenários: a casa de Calisto, a casa de Melibea, a igreja, a praça, etc. No meio dessas ruas, cadeiras giratórias destinadas ao público faziam com que os espectadores funcionássemos como se fóssemos os habitantes da cidade. (GONZÁLEZ, informação pessoal).

Para Grotowski o fundamental e o distintivo no trabalho com o teatro era o relacionamento entre ator e público (1971, p.18), não, o cenário, os figurinos, a iluminação, a sonoplastia, entre outros artifícios. Ziembinski assimila parte dessa ideia ao propor um cenário limpo para *La Celestina,* com exceção da mesa que compunha a casa de Celestina, e de alguns objetos essenciais para o perfeito desenvolvimento da ação, como o cordão de Melibea e os objetos utilizados na cena de feitiçaria.

---

radicais ao longo de sua trajetória, o que obriga a considerar a afirmação de Ziembinski como referência à primeira fase do trabalho de Grotowski, que compreende os anos de 1957 até 1969.

[50] A peça *Akropolis*, do também polonês Stanislaw Wyspianski, foi encenada, em diferentes versões, por Grotowski. A primeira e a segunda versões de *Akropolis* datam de 1962. A terceira versão da peça data de 1964, a quarta de 1965, e a quinta e última versão de 1967. Não se tem conhecimento de Ziembinski ter assistido a versão de 1964, enquanto esteve na Polônia, entre os anos de 1963 e 1964.

[51] GONZÁLEZ, M.M., depoimento dado para a realização deste trabalho, São Paulo, nov. 2008.

Todavia, a criação do cenário da peça, com praticáveis e passarelas, e os elementos que o compunham remetem também à experiência de John Gielgud na encenação de *Hamlet,* em Nova York. Ziembinski assistiu ao espetáculo, em 1964, e voltou muito impressionado com a proposta cênica do diretor inglês. Em entrevista ao *Jornal do Brasil,* declara:

> O diretor não procurou, na verdade, transportar o drama do príncipe da Dinamarca da época dele para a época de hoje, procurou, isto sim, retirar esse drama de qualquer localização dentro de qualquer época [...] para conseguir tal efeito, Gielgud aboliu qualquer construção cenográfica que possa identificar o local e a época da ação, deixando o palco nu, o palco de ensaio, com apenas algumas composições de praticáveis e de entradas e saídas indispensáveis para o desenrolar da ação. (ZIEMBINSKI, *in: Jornal do Brasil*, 07/06/1964).

Independentemente das influências que Ziembinski possa ter recebido para adaptar cenicamente o texto de Rojas, cabe destacar sua proposta de cenário que fugia de qualquer convencionalismo teatral. Para Mario González:

> [...] de imediato, percebi a grande descoberta de Ziembinski: *La Celestina* fora escrita antes do teatro convencional. Pensada como obra dramática, sim, mas sem pretensões de representação, a não ser mediante a leitura dramática. Encená-la exigia imaginação. E Ziembinski simplesmente percebera que o espaço da peça (quase que uma personagem a mais) é a cidade. Eu nunca havia visto (e nunca veria depois) esse acerto na encenação da peça de Rojas. (GONZÁLEZ, informação pessoal)

Abandonando as referências teatrais da vanguarda internacional e buscando identificações do trabalho de Ziembinski com experiências brasileiras, percebe-se a influência do Arena na concepção da peça *La Celestina*. Mais especificamente, a montagem de Ziembinski remete à época conhecida como “nacionalização dos clássicos”, período em que o Arena procura reinterpretar textos consagrados da dramaturgia internacional para o contexto brasileiro. Em algumas dessas encenações, como *O Melhor Juiz, O Rei,* de Lope de Vega, “chega-se a reescrever o desfecho da peça de modo a introjetar-lhe conteúdo político atual” (CAMPOS, 1988, p.57).

Essa aproximação com a experiência do Arena é perceptível por meio das substantivas modificações textuais, efetuadas por Eudinyr Fraga a pedido de Ziembinski. Modificações que compreendem a inclusão de uma cena com conteúdo político como cena final, além do acréscimo de personagens inexistentes no original. Vale notar que em sua carreira de encenador Ziembinski sempre deu destacada

importância ao respeito pelas palavras do autor do texto e, nesse sentido, *La Celestina* se constitui numa experiência particular em seu currículo de encenador.

A preocupação do diretor com os efeitos provocados pela iluminação distancia a encenação de *La Celestina* das propostas vanguardistas da segunda metade do século XX, como as de Brecht e as de Grotowski. Para Brecht, segundo afirma Rosenfeld, "o palco deve ser claramente iluminado e nunca criar ambientes de lusco-fusco que poderiam perturbar os intuitos didáticos da obra" (2004, p.159). O ator Fernando Bezerra (informação pessoal) destaca que Ziembinski dedicou muito tempo para conceber a iluminação de um palco que fugia dos limites do palco italiano. Segundo o ator, as passarelas e os praticáveis representavam um "desafio técnico e artístico" para Ziembinski, que iluminou os espaços de maneira a acentuar o clima de cada cena, principalmente as de amor entre os pares Pármeno e Areúsa, Calisto e Melibea.

A opção pelo figurino de Ninete Van Vuchelen também manteve a peça nos moldes do teatro mais tradicional, visto que reproduzia as vestimentas utilizadas na Idade Média. Do mesmo modo, a interpretação dos atores, com exceção da personagem Celestina, seguia os moldes do teatro mais realista, conforme se verifica por meio dos depoimentos dos atores Ewerton de Castro (informação pessoal), Leda Vilella (informação pessoal) e Thais Moniz Portinho (informação pessoal)[52].

José Caldas (informação pessoal)[53], assistente de direção da peça, define de maneira mais abrangente como era o trabalho realizado com os atores. Segundo ele, buscava-se uma interpretação interiorizada, mas isso "não quer dizer que fosse naturalista, nem marcadamente stanislaviskiana, fugimos, sim, foi a uma interpretação exterior, procurando a verdade dos personagens, sem juízos de valor, nem crítica, aceitando-as como são".

Uma análise mais apurada do estilo de Ziembinski, como diretor, foi empreendida por Décio de Almeida de Prado e Yan Michalski. Para esses críticos, o diretor, ao longo de sua carreira, sofreu várias influências desde o expressionismo de Meyerhold até o simbolismo de Paul Fort. Nesse sentido, segundo Michalski, pode-se reconhecer no trabalho de Ziembinski:

---

[52] PORTINHO, T.M. Entrevista concedida no Rio de Janeiro, em set. 2008.

[53] CALDAS, J. Entrevista concedida por e-mail, set. 2009.

> O gosto pela estilização da apresentação, a grande preocupação com a plasticidade da encenação [...] uma ampla utilização de sugestões simbólicas e uma extrema importância atribuída ao dinamismo da iluminação. (MICHALSKI,1995, p.375).

Essas características não foram abandonadas na representação de *La Celestina.* Ao contrário, pode-se identificar a preocupação do diretor com a "plasticidade da encenação" e as "sugestões simbólicas" – até mesmo alegóricas – na cena em que o escritor queima seus escritos, enquanto é carregado nos ombros por frades e coroinhas, ou nas cenas em que o mesmo coro atravessa o palco, entoando cânticos gregorianos e interrompendo a narrativa.

Por meio da peça *La Celestina,* Ziembinski demonstrou que estava atento às transformações radicais por que passava o teatro brasileiro na década de 60. Não aderiu totalmente a qualquer vanguarda da época, contudo procurou incorporar às conquistas já consolidadas do teatro as novas proposições estéticas.

Se Ziembinski, em 1969, não era mais o jovem revolucionário da época em que encenou *Vestido de Noiva*, permanecia um profissional criativo que procurava compreender a essência do novo. De acordo com Magaldi, ao analisar a trajetória artística de Ziembinski na cena teatral brasileira:

> Não houve carreira de encenador, entre nós, que fugisse como a de Ziembinski, aos padrões convencionais. A originalidade nunca impediu que um ou outro profissional repetisse fórmulas, ao menos por cansaço ou preguiça. Desse defeito não se pode acusar Ziembinski. Mesmo os seus erros e os seus malogros não são identificáveis como lugar-comum: a visão particular e ousada sempre conferiu uma imagem inconfundível às suas criações. (MAGALDI, *in: Jornal da Tarde*, 19/10/1978).

Procurando fugir do senso-comum que classifica Ziembinski como um alienado político e um artista ultrapassado, é fundamental identificar a "visão particular e ousada" que o artista teve de *La Celestina* e as possíveis relações de significado dessa visão com o Brasil da época.

4.1 A malograda experiência de Ziembinski: público e crítica.

Devido à importância política e histórica do produtor de *La Celestina* em São Paulo, apresenta-se inicialmente o Centro Cultural Garcia Lorca*,* órgão responsável pela difusão cultural do Centro Democrático Espanhol (CDE). Essa entidade existia há 37 anos e abrigava espanhóis exilados no Brasil, além de fornecer ajuda material

para centenas de presos na Espanha durante o regime franquista. Mas, conforme demonstra o estudo do professor Gattaz (2005), a atuação do grupo não se limitava à ajuda aos espanhóis e à ação política contra o regime de Franco. Mesmo antes do golpe de 1964, o Centro Democrático Espanhol era um grupo de esquerda e mantinha atividades políticas no Brasil, clandestinamente.

O presidente de honra do Centro Cultural era o prof. Paulo Duarte, responsável por promover a construção do monumento a García Lorca[54]. O Centro Cultural García Lorca possuía um grupo de teatro amador, responsável pela montagem de inúmeros textos da cultura espanhola em São Paulo, sendo, inclusive, agraciado com o primeiro prêmio no *Festival do Teatro Amador* do estado de São Paulo, em 1963. *La Celestina* seria a primeira incursão do referido centro na produção de uma peça profissional.

Emílio Fontana (informação pessoal)[55] declarou que foi convidado, em 1969, pelo Centro Cultural para dirigir uma peça teatral baseada em um texto representativo da cultura espanhola. Emilio Fontana decidiu pela encenação de *La Celestina* de Fernando de Rojas e convidou Ziembinski[56] para o papel da velha alcoviteira. Também escolheu o *Teatro 13 de Maio* para palco da encenação.

De acordo com a proposta de Fontana, o palco seria construído no meio teatro, como uma grande passarela, dividindo a plateia. Os figurinos previstos para a encenação contemplavam não só os atores, mas também o público que deveria usar uma túnica com o desenho de uma cruz no peito. As cenas de amor ocorreriam em pequenos palcos construídos no meio da plateia e seriam transmitidas simultaneamente por meio de telões.

Conforme se abordou no capítulo 2 deste trabalho, em virtude das dificuldades financeiras do Centro Cultural García Lorca e das consequentes

---

[54] O monumento a Federico García Lorca ficou conhecido devido ao atentado sofrido em julho de 1969, atribuído ao grupo paramilitar, o *Comando de Caça aos Comunistas*, CCC. Tal monumento foi inaugurado na Praça das Guianas, em outubro de 1968 em homenagem ao poeta assassinado pelos franquistas no começo da guerra civil espanhola. A inauguração da obra de Flávio de Carvalho reuniu artistas e intelectuais, entre eles, o poeta chileno Pablo Neruda amigo de Lorca, além de Francisco García Lorca irmão do poeta.

[55] FONTANA, E. Entrevista concedida em São Paulo, jul. 2007.

[56] Segundo Emilio Fontana, Ziembinski estava, na época dos fatos relatados, atuando na peça *Os Gigantes da Montanha,* de Pirandello. Essa peça ficou em cartaz de 25/06/1969 a 03/08/1969, segundo consta na biografia de Ziembinski, portanto o convite se deu neste ínterim. Como a peça foi encaminhada à Censura Federal em 23/07/1969, é provável que os ensaios tenham começado logo no início de agosto.

sugestões dos produtores para que houvesse diminuição dos custos, Emílio Fontana decidiu abandonar esse trabalho. Ziembinski, que não havia compartilhado da opinião de Fontana, acabou aceitando o convite para dirigir a peça, assumindo, dessa forma, duas funções essenciais na encenação: diretor da peça e intérprete da personagem Celestina.

No entanto, a ruptura de Fontana dividiu a equipe, o que ocasionou a saída do projeto de vários atores; como Jaime Barcelos, Shulamith Yaarl, José César da Costa e José Alencar Ramalho; e do coreógrafo e figurinista Wladimir Pereira Cardoso. Isso obrigou Ziembinski a substituir parte do elenco e equipe técnica. Aliado a esses fatores e visando atender à sua concepção da peça, o diretor encomendou outra tradução do texto e um projeto musical do espetáculo, incluiu cenas de sua autoria, demitiu a atriz Adriana Pietro[57], entre outras alterações. Essas mudanças acarretaram um atraso na estreia do espetáculo que, prevista para outubro de 1969, só foi levada aos palcos no final de novembro do mesmo ano. Além disso, houve o atraso para liberação do texto de Eudinyr Fraga por parte da Censura, conforme explicitado no capítulo 2 deste trabalho.

Dessa maneira, São Paulo apresenta em 26/11/1969, no *Teatro 13 de Maio*, o espetáculo *La Celestina*, produzido pelo Centro Cultural García Lorca, com direção de Ziembinski, figurinos de Ninete van Vuchelen, música de Diogo Pacheco, cenários de Túlio Costa, texto traduzido por Eudinyr Fraga, além de mais nove pessoas que compunham a equipe técnica. Do elenco, faziam parte: Ziembinski (Celestina), Adilson Wladimir (Calisto), Thais Moniz Portinho (Melibea), Ewerton de Castro (Pármeno), Lourival Pariz (Semprônio), Vic Militello (Lucrecia), Myra Rozani (Elicia), Leda Villela (Areúsa), Maria do Carmo Bauer (Alisa), Fernando Bezerra (Arauto e Tristão), José Caldas (Sósia), Ida Gauss (Adúltera e Moça) e Leônidas Lara (escritor) e mais seis atores fazendo o grupo de crianças, quatro atores compondo o grupo de frades e, quatro, o de coroinhas. O elenco da peça era composto por vinte e sete atores em cena.

A extensa folha de pagamento, mais o aluguel do teatro e a divulgação da peça elevou o custo de produção de *La Celestina* para NCr$ 80.000,00 (Oitenta Mil Cruzeiros Novos), conforme foi publicado no jornal *Folha de São Paulo* em

[57] Segundo depoimento da atriz Leda Vilella, que participou desde o início do projeto, a atriz Adriana Pietro interpretaria a personagem Melibea e foi a única atriz demitida pelo diretor.

03/12/1969. Parte desse custo, NCr$ 30.000,00 (Trinta Mil Cruzeiros Novos), foi conseguido junto à Comissão Estadual de Teatro (CET) de São Paulo, mesmo assim, o valor gasto pelos produtores era considerado elevado para a época[58], conforme afirma Carvalho "é lamentável que uma iniciativa de tanto custo tenha resultado melancolicamente" (*in: O Estado de São Paulo*, 21/12/1969).

A peça *La Celestina* ficou apenas dois meses em cartaz. Mesmo ocorrendo sete apresentações do espetáculo por semana, o dinheiro arrecadado não foi suficiente sequer para cobrir os custos da produção. Dessa forma, o espetáculo encerrou tragicamente suas apresentações em São Paulo, e a ideia de levá-lo às principais cidades brasileiras foi abandonada.

O espaço escolhido para o espetáculo, o *Teatro 13 de Maio*, era, na verdade, um galpão adaptado, onde havia sido representada a peça *Cemitério de Automóveis* de Arrabal. Dessa peça sobraram parte do palco e as cadeiras giratórias, que Ziembinski reutilizou na peça *La Celestina* como forma de adequar o custo de produção ao orçamento proposto.

Túlio Costa criou o cenário ocupando toda a área do galpão; o palco se estendia em rampas, passarelas e praticáveis, envolvendo o público na ação mediante contato direto com os atores, conforme se vê na ilustração do ANEXO H e I (p.198-199). A declaração do cenógrafo, publicada no programa da peça resume a concepção do cenário:

> Devido também à adaptação precária desta garagem como teatro, é melhor falar de uma adaptação cênica a qual não tem praticamente nenhum particular efeito de ambiente, de estrutura e de dimensão sugerida, etc. Por intransponíveis razões de visibilidade, esta adaptação é praticamente desprovida de tudo aquilo que se pode chamar de cenografia. Tem simplesmente um certo ritmo de marcação de planta, é de pequena altura, que espero possibilitar uma função expressiva e dinâmica entre espectador e ator, como era a intenção que assim fôsse do amigo Ziembinski. (COSTA, *in:* Programa da peça *La Celestina,*1969).

Em decorrência dessa adaptação cenográfica, surgiram problemas quanto à distribuição do som no espaço improvisado. Segundo apontam os críticos da época, o espetáculo perdia muito de sua intelegibilidade em virtude do deslocamento dos

---

[58] A fim de fundamentar a afirmação do "alto custo de produção" da peça *A Celestina*, uma tentativa de atualização monetária foi realizada, seguindo, como base, o Índice de Preços ao Consumidor (IPC-FIPE). De acordo com esse índice, o valor de NCr$ 80.000,00 (Oitenta mil Cruzeiros Novos) atualizado de setembro/1969 a julho/2009 resulta em um montante de R$ 95.000,00 (Noventa e cinco mil Reais). No entanto, esse valor pode ser subestimado, devido aos vários expurgos ocorridos no período. Outro raciocínio possível pode ser a comparação com o salário mínimo. Neste caso, o custo da peça *A Celestina*, em 1969, seria correspondente, hoje, a R$ 240.000,00 (Duzentos e quarenta mil Reais).

atores em um palco tão extenso, ocasionando cansaço aos intérpretes e produzindo falas inaudíveis para a plateia que estivesse mais afastada de determinada cena. Para a crítica do jornal *A Gazeta*, “quem estava no fundo do teatro perdia muita coisa (às vezes quase tudo) do que se passava logo na entrada do teatro, e era ali a casa de Calisto, quem estivesse perto da casa de Calisto perdia o que acontecia na casa de Melibea” (HELENA, *in: A Gazeta*, 09/12/1969).

Para João Apolinário, a causa do fracasso da encenação estava relacionada à adaptação de um espaço, sem condições de teatro. Isso teria obrigado o encenador a criar um palco, “subordinado à existência das cadeiras giratórias”:

> O espaço é maior do que o “texto” e o “tempo” que a marcação das cenas determina não sintoniza esses elementos no “ritmo” que permita uma função expressiva e dinâmica entre espectador e ator como era a intenção de Ziembinski. (APOLINÁRIO, *in: Última Hora*, 12/12/1969).

Magaldi, também critica o aproveitamento do espaço cênico.

> [...] a multiplicidade de cenários do original, que aparentemente se beneficiaria com a arquitetura do 13 de Maio, se dispersa no amplo espaço cênico, e por isso os atores andam sem descanso pelas passarelas, fatigando o espectador. (MAGALDI, *in: Jornal da Tarde*, 04/12/1969).

Na matéria publicada no *Jornal do Brasil*, o crítico Yan Michalski avalia a utilização de um espaço cênico aberto, em que a cenografia renunciava de antemão a qualquer realismo de ambientação. Segundo ele, a cenografia ficou presa às convenções realistas, em virtude da demarcação de cada local de uma maneira fixa: a casa de Calisto será aqui, a casa de Melibea ali, a casa de Celestina acolá (MICHALSKI, *in: Jornal do Brasil*, 30/12/1969).

Outro aspecto menos determinante para o fracasso da peça, mas também apontado pelos críticos, seria a inexperiência dos atores que participaram da montagem. Carvalho afirma que Ziembinski não teria atingido “os objetivos colimados, mais por insuficiência dos atores, verdes demais, do que por deficiência do regista” (*in: O Estado de São Paulo,* 21/12/1969).

Magaldi aborda a questão da inexperiência do elenco, mas destaca a boa atuação de três atores:

> Era necessário também um elenco experimentado, ao menos para os papéis principais. E, para não admitir logo que Thais Moniz Portinho e Adilson Wladimir não são adequados para interpretar Melibea e Calisto [...] ressalve-se que não têm maturidade. Conseguem salvar-se Lorival Pariz (um ótimo Semprônio), Myra Rosani e Maria do Carmo Bauer. (MAGALDI, *in: Jornal da Tarde*, 04/12/1969).

Embora problemas técnicos e de direção possam ter contribuído para o fracasso de público da peça, muitos fatores alheios à montagem devem ser considerados.

Um aspecto relevante trata da própria situação do teatro em 1969. Amordaçado pelo AI-5, o teatro em São Paulo refletia mais a tentativa de resistência ao regime e sobrevivência dos grupos e artistas do que a efervescência dos anos anteriores. Como disse Clóvis Garcia (informação pessoal)[59], "o AI-5 foi uma paulada na cabeça, estávamos todos atordoados".

Michalski (1985, p.38) também se refere ao estado de choque em que ficou a classe artística depois do AI-5 e acrescenta a esse estado emocional a traumática morte de Cacilda Becker[60], por tudo que ela representava como atriz e pela liderança exercida contra os arbítrios do regime em relação ao teatro.

Ainda de acordo com o crítico, a diminuição do número de espetáculos no Rio de Janeiro chegou à drástica situação de apenas três peças estarem em cartaz na cidade, em fevereiro de 1969 (MICHALSKI,1985, p.38). A situação de São Paulo era menos difícil, devido ao apoio financeiro da Comissão Estadual do Teatro, mas, mesmo assim, percebe-se uma diminuição do número de novas produções.

Um rápido exame das peças apresentadas ao público paulista, no segundo semestre de 1969, permite identificar a predominância de encenações com apenas dois ou três atores em cena e/ou remontagens como é o caso de *Arena Conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri; *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto, *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos; *Fala baixo, senão eu grito*, de Leila Assumpção; *O Cão Siamê*s, de Antonio Bivar, *Um inimigo do povo*, de Ibsen; *O Assalto*, de José Vicente ; *Intriga e Amor*, de Schiller. O número reduzido de atores nas produções e a remontagem de peças apontam uma tentativa de fazer frente às dificuldades econômicas.

Outras iniciativas, como a de Flávio Rangel, que montou *Hamlet*, de Shakespeare, representaram um fracasso de bilheteria. Essa montagem aproxima-se de *La Celestina*, em virtude do elenco grandioso e de ser baseada em um texto clássico da literatura.

---

[59] GARCIA, C. Entrevista concedida em São Paulo, em abr. 2009.

[60] Cacilda Becker sofreu uma hemorragia cerebral durante uma apresentação de *Esperando Godot*, vindo a falecer em junho de 1969.

Segundo Michalski, a diminuição da atividade teatral em 1969, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, era decorrente de dois aspectos:

> [...] a campanha que o esquema dominante havia desfechado contra ele (teatro), fazendo-o parecer perante a opinião pública, como um antro de perversões, violências e subversões: o mais prudente para o potencial espectador era passar longe das bilheterias. Não há como negar, também, que a ala barulhenta do chamado teatro de agressão assustou bastante o público tradicional [...] afastou-o das salas que se tornaram mais vazias do que nunca. (MICHALSKI, 1985, p.38).

Mesmo com o afastamento do público mais tradicional de teatro e com a campanha desfechada pelo regime, várias encenações obtiveram êxito de público no ano de 1969. Exemplificando somente com produções, cuja folha de pagamento era extensa, cita-se a peça *Na Selva das Cidades*, de Brecht; montagem do grupo *Oficina,* que obteve reconhecimento do público e relativo sucesso de crítica; o musical *Hair*[61]*,* de Gerome Ragni e James Rado; e a peça *O balcão*, de Jean Genet. Ressalta-se que *Hair* e *O Balcão* obtiveram sucesso de público e crítica.

Considerando o cenário de 1969, a proclamada crise de público não parece ter atingido as produções mais inovadoras ou polêmicas, que, em geral, atraíam o público jovem, composto por estudantes de classe média[62].

Peixoto classifica como precária qualquer análise do público da época. Mesmo assim, arrisca algumas afirmações decorrentes da observação e da prática teatral:

> Em São Paulo parecem existir dois públicos razoavelmente definidos: um, formado principalmente de estudantes, comparece aos espetáculos ditos de esquerda; outro, reunindo a alta e média pequena burguesia, incluindo um bom número de bancários, elementos de profissões liberais, professores, etc., comparecendo mais aos demais espetáculos. É curioso que em geral estes últimos quase não comparecem aos primeiros, assim como é mínima a presença dos que freqüentam os últimos. (PEIXOTO, *in: Revista Civilização Brasileira*, 1968, p.187)

Seguindo essa ideia de polarização do público, a peça *La Celestina,* devido ao seu conteúdo político acrescido de forte apelo erotizante, poderia atrair a plateia mais jovem. Contudo, esse mesmo público sobrevivia de mesada, e o preço do

---

[61] O espetáculo *Hair,* cuja direção no Brasil ficou a cargo de Ademar Guerra, causou muita polêmica em 1969, devido à restrição da Censura Federal em relação às cenas de nu. No final da contenda entre produtores e a Censura, esta liberou apenas uma cena de nu e com, apenas, um minuto de duração.

[62] Mesmo não havendo estudos ou pesquisas que identifiquem o perfil do público na década de 60, constitui-se afirmação comum a existência de um público jovem, que comparecia aos espetáculos considerados de esquerda. Esse fenômeno social é identificado por estudiosos do período, como Napolitano (2001), e artistas da época, como Peixoto (1968), entre outros.

ingresso era um fator limitante para a maioria de esses jovens assistirem a todos os espetáculos em cartaz (PEIXOTO, *in: Revista Civilização Brasileira,* 1968, p.189).

Além disso, é preciso considerar que uma peça, cujo principal atrativo era o nome de Ziembinski, poderia mais afastar do que atrair os jovens estudantes, visto que o trabalho do diretor estava fortemente associado às experiências anteriores, como as do TBC, dirigidas à elite econômica, e das críticas feitas por ele aos grupos da vanguarda teatral brasileira.

Nesse sentido, ganha relevo a opinião do assistente de direção da encenação paulista Jose Caldas. Segundo ele (informação pessoal) "o espetáculo não teve muito público, e naquela época o Zimba era considerado por alguns intelectuais do teatro como decadente e "fora de moda".

Mas o nome de Ziembinski, devido ao prestígio conquistado antes da renovação teatral de 60, poderia atrair o outro público, mencionado por Peixoto. Nesse caso, o valor do ingresso, Ncr$10,00 (dez cruzeiros novos) seria um fator limitante e concorreria com outras opções de divertimento mais acessíveis como: o cinema, com suas chanchadas, e a já influente televisão brasileira[63]. Também deve-se atentar para os espetáculos mais digestivos e que não ofereciam nenhum risco de subversão ao público, como *A viúva recauchutada*, de Dercy Gonçalves*, Só... nº1*, de Chico Anísio, entre outros.

Analisando os anúncios de publicidade de *La Celestina*, verifica-se que houve uma tentativa de atrair os dois tipos de público mencionados por Peixoto. Duas semanas após a estreia, esses anúncios ofereciam 50 % (cinquenta por cento) de desconto aos funcionários públicos, bancários, professores e estudantes.

Quando se decide apontar alguns aspectos que determinaram o fracasso de público de uma montagem, o imponderável deve ser considerado. Nesse sentido, alguns atores que participaram de *La Celestina*, como o ator Fernando Bezerra, quando instigados a falar os motivos do insucesso da peça, disseram "sabe em teatro tem dessas coisas". Ziembinski também se pronunciou em 1971 sobre esse aspecto:

> Porque eu acho que um espetáculo, que foi bom espetáculo... e que se perdeu, não sei por que, não sei como um espetáculo interessante, um espetáculo valioso, meu papel bom, minha direção boa, e, por essas coisas

[63] Vale destacar que após o fracasso de *A Celestina*, Ziembinski inicia atividade como produtor teatral e, paralelamente, intensifica sua participação em novelas na TV Tupi e na Rede Globo. Aliás, é neste período que se observa maior migração de atores e diretores teatrais para as redes de televisão.

> incompreensíveis, em teatro, não deu [...] sabe aquele negócio, todo mundo gostou, mas ninguém vai, que é típico do teatro 'ah, gostei, aplaudiram muito, formidável', 'você foi?', 'não, não fui não, mas disseram que é ótimo' (trecho não publicado da entrevista de Ziembinski ao *Serviço Nacional de Teatro* (SNT), 1971).

A análise do fracasso de uma montagem não permite muito mais do que o levantamento dos aspectos que podem influenciar na ausência de público. No caso da peça *La Celestina,* mesmo sabendo que "em teatro tem dessas coisas", procurou-se apontar outros fatores, mais ou menos, determinantes do insucesso da montagem paulista.

No entanto, rememorando um conselho de Antonio Abujamra "não acredite no sucesso nem no fracasso: ambos são impostores", é importante incluir neste capítulo a opinião de Caldas, referindo-se à recepção do público:

> [...] o público que vinha assistir saía satisfeito do teatro, tinham entendido o espetáculo. Sim, o Zimba tinha esta vontade de tocar o público, fazer dele parte integrante do ato teatral [...]. (CALDAS, informação pessoal, 2009).

4.2 A leitura de Ziembinski do clássico *La Celestina*

A análise da adaptação de *La Celestina* mostrou como os cortes e acréscimos de cenas e personagens e a opção por tornar a linguagem mais próxima do público contemporâneo resultaram em uma ressignificação da obra original, em um texto novo.

Na encenação do texto, esse mecanismo de ressignificação se repete, acrescentando-se as possibilidades criativas da linguagem teatral: cenário, figurino, iluminação, entre outros. Nesse sentido, a encenação é uma nova criação que pode ressaltar aspectos do texto ou restringi-los. A proposta deste subcapítulo será investigar quais significados possíveis resultaram dessa leitura cênica.

A peça *La Celestina* foi dividida em dois atos. O primeiro, predominantemente cômico, mostra os acontecimentos que vão desde a paixão de Calisto por Melibea, passando pela intermediação de Celestina, até a noite de amor entre o criado Pármeno e Areúsa. O segundo ato, marcadamente trágico, compreende desde o despertar do casal Pármeno e Areúsa, passando pela morte dos criados e de

Celestina, até a entrega amorosa de Melibea. Há, ainda, a cena dos operários, criada por Ziembinski para dar encerramento à peça.

No capítulo sobre a análise do texto de Eudinyr Fraga, verificou-se como o tradutor privilegiou os aspectos cômicos presentes no original e utilizou recursos para acentuar a comicidade, principalmente, em relação ao personagem Calisto. Esse destaque na comicidade de *La Celestina* aliado às operações que tornaram o texto mais comunicativo para o público da época foram analisados pela crítica.

O crítico do jornal *O Estado de São Paulo* deixa claro seu descontentamento com a encenação, que considerou "algo que poderia passar por um conto de Boccaccio". Segundo ele:

> Se um conto de Boccaccio lê-se em dez minutos, que valores justificariam duas horas para acompanhar o entrecho de uma peça? Provavelmente valores formais, literários, não cuidados ou perdidos pela tradução. (CARVALHO, in *O Estado de São Paulo*, 21/12/1969).

Yan Michalski, ao analisar a interpretação do elenco, elogia a tradução de Fraga:

> *La Celestina* é sempre uma tarefa difícil para os intérpretes, embora tenha sido aqui algo facilitada pela tradução de Eudinyr Fraga, que adotou a teatralmente acertada opção de sacrificar a nobreza literária da linguagem em benefício da maior fluência coloquial. (MICHALSKI, *in: Jornal do Brasil,* 30/12/1969)

Para Magaldi, "não se cria uma atmosfera dramática e o público ri com freqüência dos acréscimos indevidos feitos na tradução" (*in: Jornal da Tarde*, 04/12/1969). Não foi possível identificar quais seriam os "acréscimos" considerados "indevidos" por Magaldi, até porque o espaço diminuto dedicado à crítica teatral no *Jornal da Tarde* não permitia maior desenvolvimento do texto. No entanto, se a transposição de ditos populares para o contexto linguístico brasileiro, as marcas de oralidade e coloquialidade e a utilização de gírias, como *tá*, *pra*, *cara*, *porradas, levar na cabeça, vem cá meu rei, a gente, seu coisa,* tornaram o texto mais engraçado para o público, isso confirma o êxito do tradutor na adaptação do texto espanhol do século XV para o contexto linguístico de 1969.

Ainda sobre a comicidade, destacou-se na análise do texto adaptado as operações efetuadas pelo tradutor que tornaram o personagem Calisto ainda mais risível, seja por meio de seu discurso, que pode ser lido como paródia do amor romântico, seja por meio da acentuação do egoísmo do jovem.

Esse aspecto do texto de Eudinyr Fraga foi observado na encenação. De acordo com o crítico Carvalho, o personagem Calisto que foi apresentado no palco era “duro, esquemático e superficial, nas manifestações de amor muito protestado, pouco sentido e nada transmitido por uma Melibea mais megera que a própria Celestina na sua repulsa inicial" (*in: O Estado de São Paulo*, 21/12/1969).

Cabe ressaltar, que as opiniões negativas do crítico Carvalho podem estar relacionadas a uma leitura da encenação de *La Celestina* como se esta fosse uma reprodução fotográfica de uma época e de acontecimentos humanos.

Nesse sentido, o crítico analisa a atuação de Ziembinski:

> Outro inconveniente da arena para o veterano ator, na pele de Celestina, foi sua proximidade excessiva mais inevitável com o público, escamoteando-lhe de modo quase radical o recurso do ilusionismo ótico que, inegavelmente, auxilia a verossimilhança das caracterizações no distanciamento dos palcos clássicos, onde a visão é propiciada apenas através da “quarta parede”, só por momentos fugazes Ziembinski conseguiu “passar” como mulher e em geral nos pontos mais distanciados de cada ponto de observação, quando prevalecesse o vulto feminino, esboçado ao longe, sob o convencionalismo dos trajes [...] outro óbice insuperável, para o travesti de Ziembinski convencer, é sua voz não só peculiarmente característica como incoercivelmente masculina, pouco se sustentando nos agudos sempre buscados no início das “falas”. (CARVALHO, *in: O Estado de São Paulo*, 21/12/1969).

As opiniões do crítico de *O Estado de São Paulo* denotam sua preferência ou expectativa de assistir à uma representação, em que a verossimilhança fosse condição indispensável para a construção da personagem. Porém, sua avaliação sobre a atuação de Ziembinski no papel de Celestina contradiz as declarações do próprio diretor, publicadas antes da estreia, e dos outros críticos que avaliaram a peça posteriormente. Conforme afirmou Michalski, ao avaliar o trabalho do ator:

> Não se trata absolutamente de uma interpretação em travesti: embora vestindo roupas de mulher, Ziembinski nunca imita trejeitos femininos e usa sempre o vozeirão normal. O resultado é eminentemente didático e desmistificador: a Celestina assexuada e distanciada pelo artifício da interpretação masculina perde talvez algo de sua coerência e complexidade como pessoa humana, mas ganha uma surpreendente dimensão demonstrativa como símbolo de uma verdadeira instituição social que, sob formas variáveis, vem atravessando séculos [...] trata-se, não obstante, de um desempenho lúcido, inteligentemente crítico e muito curioso [...]. (MICHALSKI, *in: Jornal do Brasil*, 30/12/1969).

É importante ressaltar, a partir das reflexões de Michalski, que a personagem Celestina era quem mediava as relações amorosas naquela sociedade. Mestra em corromper as pessoas, é exata a definição que ela dá de si mesma “porque quem escutou a minha voz já está pronto para engolir o anzol” (ANEXO A, p.143).

Mais significativa ainda é a análise de José Caldas (informação pessoal), que atuou como assistente de direção e interpretou o personagem Sósia. Segundo ele, a atuação de Ziembinski era marcante:

> Era admirável como o Ziembinski fazia o personagem feminino – A Celestina – sem nenhum clichê, sem mudar a voz, sem procurar uma gesticulação feminina – era tudo feito "por dentro", interiorizado, como se vivesse a sua mulher interior. Com plasticidade, sensualidade. (informação pessoal, 2009).

Outra informação relevante de Caldas, refere-se à preocupação de Ziembinski com os vários níveis de leitura que o espetáculo pudesse, "sem desprezar uma primeira leitura que tocava todo o público". Para o assistente de direção de *La Celestina*, o espetáculo acentuava o poder corruptor do dinheiro:

> Ziembinski deu um acento forte à compra e venda, ou melhor, à circulação do dinheiro, no espetáculo. Direi mesmo que este elemento era a força da sua dramaturgia. Por exemplo, num dado momento em que Celestina caminha com as moedas na mão, inventamos uma luz especial que eu fazia com uma lanterna apontada para as grandes mãos do Ziembinski, que portavam as moedas. A compra e venda de afetos, os "casamentos" feitos por interesse, a ganância do ser humano pelo dinheiro pontuava a encenação. (informação pessoal, 2009).

Quanto às cenas criadas pelo diretor, destaca-se a que ocorria logo após o pronunciamento do personagem Arauto. Essa cena era praticamente uma apresentação dos personagens, não tinha falas e mostrava a entrada solene do casal Calisto e Melibea. Conforme Thaís Portinho (informação pessoal), de acordo com o cenário, a casa de Calisto ficava logo na entrada do teatro, e a casa de Melibea no extremo oposto. Os jovens surgiam de suas "casas" e atravessavam os praticáveis e passarelas até se cruzarem no meio do espaço cênico. Observavam-se e seguiam.

Essa cena, além de apresentar o par romântico da peça, marcava o surgimento da paixão que determinaria as ações subsequentes. Também estabelecia oposição com a cena seguinte pela riqueza do figurino do par amoroso, realçando a elevada posição social em contraste com a pobreza das crianças.

Na sequência, ocorria outro acréscimo do diretor. De acordo com as atrizes Thaís Portinho e Leda Vilella[64], a cena criada por Ziembinski mostrava a personagem Celestina quando criança, interpretada pela atriz Vera Lúcia. Nesta

---

[64] O depoimento da atriz Leda Vilella, tomado no início desta pesquisa, em 2006, constitui-se de extrema importância ao desenvolvimento deste capítulo, devido ao relato seguro da atriz quanto às cenas iniciais e a última cena da peça.

cena a personagem era perseguida por meninos, interpretados pelos atores Carlos Prieto, Moreno de Castro, Roberto de Campos, Pepe de Sevilla e Paulo Rogério. Todos estavam caracterizados de modo a acentuar a condição de gente do povo, roupas simples, realçada pelos pés descalços. Os meninos zombavam de Celestina e perseguiam-na. No final, um dos garotos tirava a roupa e corria atrás de Celestina.

Esse episódio sugere um determinismo social da personagem. Ao criar um provável passado de Celestina, o encenador justifica, em parte, o seu comportamento de adulta como fruto de uma sociedade injusta.

Em relação à composição musical do espetáculo, destaca-se que ela foi produzida baseada no canto gregoriano[65] e servia como pano de fundo para a procissão de frades que interrompia a narrativa.

De certa forma, o canto gregoriano enfatiza a dimensão de crítica à instituição religiosa, presente no texto. Mas também esse tipo de música cria um efeito de estranhamento, visto que seu ritmo lento se contrapõe ao próprio ritmo intenso e rápido do espetáculo. A oposição também ocorre no plano linguístico, visto que a composição tipicamente medieval contrapõe-se a linguagem do texto, marcada por palavrões, gírias e marcas de coloquialidade.

O canto gregoriano e a inclusão de frades e coroinhas acentuam a presença da instituição religiosa presente na obra original. Da forma como foi mostrada no palco, representa uma denúncia da intolerância e da repressão vividas em 1969. Segundo Carvalho:

> O único recurso que atingiu, em cheio, o alvo visado de ambientação crítica, foi o cortejo dos frades encapuzados, que cruza a cena várias vezes, entre os quadros, entoando litanias sinistras, à meia voz e à luz de velas. Símbolo macabro da Igreja católica, macabra Ku-Klux-Klan da época, fanaticamente impassível, diante das criaturas que conduzia à execução ou ao suplício, continua *mutatis mutandis,* simbolizando todos os sectarismos atuais (CARVALHO, *in: O Estado de São Paulo*, 21/12/1969).

Torna-se importante acrescentar que o “cortejo” de frades apresentava-se como um coro, interrompendo a ação da peça. Mas não interferia comentando ou analisando criticamente as atitudes dos personagens. Seu poder de intervenção era mais simbólico: reprimia a ação que se desenrolava no palco. Por meio do coro,

---

[65] O canto gregoriano é um tipo de música vocal monódica (só uma melodia), não acompanhada por instrumentos musicais. As suas características próprias foram herdadas dos salmos judaicos, assim como dos modos (equivalente às escalas) gregos, que no século VI foram selecionados e adaptados por Gregório Magno para serem utilizados nas celebrações religiosas da Igreja.

Ziembinski denunciava a ideologia de parte da sociedade brasileira. Da mesma parcela significativa da sociedade brasileira que havia apoiado o golpe militar, a censura sobre as obras e o policiamento intensivo sobre as artes. Pode-se inferir a partir das reflexões de Pavis sobre a força de contestação do coro que ele "denuncia aquilo que teoricamente deveria representar: um poder unificado, sem discussões internas, presidindo os destinos humanos" (2005, p.75).

A característica de música vocal monódica, própria do canto gregoriano, acentua a imagem do "poder unificado" do coro e a dimensão crítica assumida pelo diretor. O coro lembrava ao público que o poder constituído não admitia qualquer voz dissonante naquela sociedade e, nesse sentido, cabe ao coro conduzir o personagem Escritor ao "sacrifício", conforme se vê a seguir.

O programa da peça apresenta de forma contundente o caráter universal do texto de Rojas e faz associação com o Brasil de 1969:

> Foi escrita no século XV, mas como é obra universal e imortal os que vão assistir a representação de "La Celestina", perguntarão: mas não se tratará de uma obra escrita aqui em São Paulo ou no Rio de Janeiro? Não. A peça é de Fernando de Rojas. (DUARTE, *in:* "Programa da peça" *La Celestina*, 1969).

O texto do prof. Paulo Duarte não se detém por muito tempo nos aspectos estéticos da obra. Logo no início, assume o caráter político e social:

> Um judeu obrigado a tornar-se cristão novo para escapar à sanha da intolerância. Há ainda hoje, aqui, lá fora, por toda parte, milhares de cristãos novos da Inteligência coercitivamente tornados mudos, silenciosos ou adesistas para salvar o próprio pensamento, a própria alma, ameaçados pelos opressores de todos os tempos. (DUARTE, *in:* "Programa da peça" *La Celestina*, 1969).

Essas palavras de Duarte promovem uma associação direta entre a intolerância vivida nos tempos de Rojas e a vivida no Brasil dos militares. Constituem-se em um protesto aberto contra todas as arbitrariedades do regime militar, contra a Censura e contra toda forma de cerceamento da liberdade de expressão. Indiretamente, faz menção ao ano de 1969, o primeiro após o Ato Institucional nº 5, que pretendia obrigar a todos a seguirem a mesma "fé" dos militares.

Essa denúncia da intolerância recebe uma tradução cênica por meio da criação do personagem Escritor. Assim mesmo, sem nome, sem nada que individualizasse o personagem, o Escritor representava o coletivo, representava

todos os intelectuais obrigados a se tornarem “mudos, silenciosos ou adesistas para salvar o próprio pensamento” ou a si mesmos.

Esse personagem de Ziembinski não tinha relação direta com os outros personagens, sua história fazia parte de uma trama paralela que interrompia a ação principal. Apresentava o Escritor em conflito entre a história que gostaria de escrever e a impossibilidade de se expressar livremente, conforme afirma Leda Vilella (informação pessoal).

A resolução do conflito da personagem se revela ao público numa imagem cênica, das mais fortes criadas por Ziembinski na peça *La Celestina*. O coro, numa das suas intervenções, atravessa o palco trazendo o Escritor sendo carregado nos ombros pelos frades, enquanto queima seus escritos.

A crítica do jornal *A Gazeta* ressalta a plasticidade dessa cena, mas parece não compreender sua mensagem, “há momentos de grande beleza plástica, no espetáculo, como aquela dos frades em procissão, com o Escritor no meio, queimando seus manuscritos, muito bonito o efeito, mas o que queria dizer isso do Escritor queimando papéis?” (HELENA, *in: A Gazeta*, 09/12/1969). Essa cena representava a intolerância daqueles que detinham o poder e a autocensura imposta pelo medo que dominava muitos artistas da época[66].

A cena do Escritor também pode ser entendida como uma a resposta à pergunta lançada pelo próprio Ziembinski, três anos antes, no programa da peça *O Santo Inquérito* de Dias Gomes:

> A história da liberdade de crer e pensar é tão antiga quanto a humanidade. E reviverá sempre que as circunstâncias a obrigarem a vir à tona. O perigoso é que nos tempos em que vivemos os preços sobem de dia para dia. Qual poderá ser em breve o preço disso que chamamos liberdade? (ZIEMBINSKI, *in:* Programa da peça *O Santo Inquérito*, 1966)

Conforme se afirmou anteriormente, no capítulo sobre a análise da tradução, a caracterização do personagem Calisto tornou-o um legítimo representante de um tipo social, o que poderia criar um efeito de desmascaramento e assumir o tom de crítica àqueles que detêm o poder. No entanto, a supressão da morte do jovem e egoísta Calisto provocou descontentamento por parte da crítica.

Magaldi questiona o final de *La Celestina*, fazendo menção ao texto de Paulo Duarte, que abria o programa da peça.

---

[66] Não só os artistas, mas também os críticos de arte sofreram o fenômeno da autocensura. Segundo Clovis Garcia (informação pessoal, coletada em maio de 2009) “nós, os críticos, tínhamos que ter muito cuidado em não dedar para a censura o conteúdo da peça; sofríamos com a autocensura”.

> [...] parece arbitrário suprimir o desfecho da morte de Calisto e do suicídio de Melibea, indispensável para que o cristão novo se absolvesse diante dos poderes constituídos. Ziembinski criou um epílogo bastante óbvio com um recado "filosófico" na linha do lugar-comum. (MAGALDI, in *Jornal da Tarde,* 04/12/1969).

O texto de Duarte apresenta Fernando de Rojas como "um judeu obrigado a torna-se cristão novo, para escapar à sanha da intolerância" e faz uma transposição da situação de para o Brasil de 1969. (DUARTE, *in:* "Programa da peça" *La Celestina*, 1969). Levando em conta o texto de Duarte e o de Magaldi, pode-se inferir que o crítico identificou Calisto e Melibea como representantes "dos poderes constituídos". Portanto, as críticas, presentes na tradução, à classe social rica e alienada foram observadas na leitura cênica. Dessa forma, torna-se relevante a opinião de Magaldi quanto à arbitrariedade de Ziembinski ao suprimir as mortes de Calisto e Melibea.

Em *La Celestina*, o comportamento dos criados é justificado pela necessidade de sobrevivência, em uma sociedade que os distancia cada vez mais do "que querem ser", obrigando-os "a ter que ser", nos termos em que afirma Rodríguez-Puértolas (1972). Então, a morte de Pármeno e Semprônio pode representar a impossibilidade de êxito na luta contra os poderes constituídos. Favorece essa leitura o fato dos criados serem executados pela justiça, após extinguirem o poder paralelo simbolizado por Celestina. Essa visão de mundo pessimista é ressaltada pelo diretor de *La Celestina* ao propor um final menos trágico para os jovens senhores.

O condicionamento histórico e social a que são submetidos os personagens da peça é reforçado pela cena final criada pelo diretor. Logo após a cena de amor entre Calisto e Melibea, aparecia um personagem, caracterizado como um operário, que se sentava no meio do palco e comia um sanduíche de mortadela, conforme descreveu Leda Vilella (informação pessoal). Na sequência, surgia um personagem, representando uma criança, que dizia ao operário "mamãe mandou dizer que eu já comi" (HELENA, *in: A Gazeta*, 09/12/1969). Essa cena fazia uma transposição para o momento histórico da encenação, mostrando que a luta pela sobrevivência permanecia a mesma.

José Caldas, quando indagado sobre o final da peça proposto por Ziembinski, afirma não se lembrar exatamente como terminava a história de Calisto e Melibea. Contudo, ressalta "lembro-me sim que discutimos muito em não ter um fim catástrofe

e apesar da marginalidade das personagens pensamos sempre num final sem moralismo de nenhuma espécie". (informação pessoal, 2009).

Talvez esteja nesse aspecto a maior contradição da peça de Ziembinski. Ao lançar sua crítica ao personagem Calisto, legítimo representante de uma classe rica e alienada, e permitir que o personagem atingisse seu objetivo e conquistasse Melibea, o diretor acabou assumindo uma moral à história. Essa contradição se acentua, na medida em que os criados são punidos com a morte.

Dessa forma, a peça *La Celestina*, sob a direção de Ziembinski, assume o tom de denúncia e crítica social, mas não ultrapassa os limites de uma revolta.

4.3 Considerações sobre o surto celestinesco no Brasil

Entre 1969 e 1970, *La Celestina* foi montada no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Em 1971, outra montagem ocorreu em Santa Catarina e, finalmente, em 1976, nova montagem foi apresentada no Espírito Santo. No âmbito deste trabalho, que privilegia a encenação de Ziembinski, foi possível o resgate de documentos históricos relativos às peças do Rio de Janeiro e Porto Alegre. Nesse sentido, amplia-se o diálogo inicial a essas encenações.

A primeira montagem brasileira do texto de Rojas foi apresentada no *Teatro Gláucio Gil* no Rio de Janeiro, e estreou em 15 de outubro de 1969. A iniciativa da montagem partiu da *Companhia Eva Todor*, que utilizou o texto do professor e poeta Walmir Ayala, publicado em 1967 pela Coordenada-Editora de Brasília. É importante ressaltar que essa tradução[67] foi realizada a partir de uma adaptação para o teatro de Luís Escobar e Humberto de La Osa. Essa tradução foi republicada em 1988, pela editora Francisco Alves.

Inicialmente, merece destaque a opinião da Censura Federal ao avaliar o texto de Walmir Ayala. Um dos censores afirma que "apesar de conter a peça, alguns nomes como puta, etc, o contexto, seu valor artístico e cultural e demais ingredientes levam o censor a liberá-la, sem o menor receio, para maiores de 16 anos" (ANEXO J, p. 200-201). O outro censor concorda com a opinião do primeiro, mas um terceiro, encarregado também de avaliar a peça, afirma "trata-se de uma

[67] Importante acrescentar que essa tradução traz uma apresentação da obra assinada pela romancista espanhola Rosa Chacel que, na época, residia no Rio de Janeiro.

obra suja com apologia ao palavrão, pelo tema 18 anos, apesar do censor haver indicado uma restrição menor" (ANEXO J, p.201). Mesmo havendo dois votos favoráveis à liberação da peça para maiores de 16 anos, bastou uma opinião discordante para que o chefe de serviço somente a liberasse para maiores de 18 anos e com a obrigatoriedade de afixação de cartaz, na bilheteria do teatro, com a mensagem de "linguagem do texto pornográfica", conforme ANEXO L (p.202).

Neste trabalho, não cabe avaliar as opiniões "técnicas" dos censores sobre as obras literárias, até porque são inúmeros os estudos que abordaram esse aspecto; no entanto, não se pode deixar de apontar que essa primeira avaliação do texto causou dificuldades para todos os outros produtores de *La Celestina* no Brasil. Quando os produtores da peça em São Paulo submeteram o texto à censura, os censores consideraram que a peça já havia sido examinada anteriormente, compararam o texto de Alberto D'Aversa com o de Walmir Ayala e consideraram aquelas traduções como de igual conteúdo (ANEXO M, p. 203). Dessa forma, acataram o parecer do censor que havia denominado *La Celestina* como "obra suja" e mantiveram a classificação quanto à linguagem do texto e à proibição para menores de 18 anos (ANEXO D, p.194).

Nas outras três vezes em que o texto foi submetido à censura, entre os anos de 1971 e 1976, invariavelmente houve menção dos censores ao primeiro parecer dado em 1969. Mesmo a vitória parcial conseguida pelos produtores paulistas, que resultou na suspensão do cartaz que alertava o público sobre o teor pornográfico da peça, não impediu que a obra *La Celestina* seguisse a trajetória brasileira sendo considerada pela Censura como um texto pornográfico e impróprio.

A adaptação de Walmir Ayala despertou a curiosidade dos críticos que dedicaram amplo espaço à divulgação da peça, no Rio de Janeiro. Para muitos, a atualidade do texto de Fernando de Rojas já justificaria a encenação do texto. Segundo Arrabal, "as alegorias cabíveis em montagem séria desse texto garantem a necessidade de sua apresentação nos dias de hoje" (ARRABAL, *in: O Jornal*, 26/10/1969).

Mas a expectatica da crítica em relação à montagem da Companhia Eva Tudor transformou-se em decepção, logo após a estreia do espetáculo. Principalmente, os críticos destacaram o convencionalismo do texto de Ayala, seguido do convencionalismo da direção de Martim Gonçalves.

As declarações de Walmir Ayala, publicadas no *Jornal do Brasil* de 18/10/1969.

> Ao traduzi-la, nos propusemos a conservar esta altura da linguagem, o ritmo nobre, a agressividade paradoxalmente cortês, o satanismo denso e coroado de liturgia e salmo. (AYALA, *in: Jornal do Brasil*, 18/10/1969).

Sem dúvida, a tradução do poeta Walmir Ayala valoriza a inflexão rítmica do texto, a nobreza literária. Mas não houve uma tentativa de atualizar a linguagem e, consequentemente, o espetáculo perdeu muito de sua comunicabilidade com o público. É o que afirma Michalski sobre a tradução do poeta Walmir Ayala:

> A construção das frases, pesada, complexa e artificial, coloca diante dos atores obstáculos incontornáveis dentro dos recursos de que os nossos intérpretes dispõem, e obriga os espectadores a um esforço desmedido para penetrar no conteúdo das falas. (MICHALSKI, *in: Jornal do Brasil*,17/10/1969).

Para Tumscitz, o tradutor optou pela linguagem mais difícil "não chegando a usar uma sintaxe arcaica, tenta o tom quinhentista, abusando de inversões e de um vocabulário difícil". Ainda segundo o crítico, uma "linguagem mais atual teria animado bastante o espetáculo" (TUMSCITZ, *in: O Globo,* 17/10/1969).

Ao analisar a tradução de Walmir Ayala, verifica-se que a opção por um vocabulário mais erudito e, principalmente, as inversões sintáticas podem representar um obstáculo para se transmitir, no palco, a comicidade presente no original. Outro aspecto relevante, que pode ter dificultado a comunicabilidade do texto de Ayala com o público de 1969, foi a manutenção da segunda pessoa do singular, presente na obra original.

O uso da segunda pessoa na língua espanhola significava e significa um tratamento informal. Mesmo considerando que o uso do "tu" identifica o parentesco latino da obra de Rojas, é necessário reafirmar que essa característica foi inovadora e exemplifica "cómo *La Celestina* pretende subvertir los aceptados valores sociales de la sociedad en que nace" (RUSSEL, 2001, p. 42). No original, os criados se dirigem aos senhores utilizando o "tú" e chegam mesmo a inverter os papéis sociais, demonstrando erudição, ao citar personagens da cultura latina. Ora, ao traduzir o texto espanhol, Walmir Ayalla manteve o "tu" levando as formas verbais a concordarem com a 2ª pessoa gramatical, o que para os brasileiros soa totalmente estranho. Sem dúvida, o texto ganharia em comunicabilidade se o tradutor optasse pelo "você" com os verbos na 3ª pessoa, assumindo a informalidade do original.

A maioria dos críticos que avaliou a encenação carioca ressaltou a questão da linguagem como fator determinante para a pouca comunicação do espetáculo com a plateia. Nesse sentido, em nada acrescentaria reproduzir as opiniões da crítica, cujo conteúdo repete o que já foi apontado por Michalski e Tumscitz. Porém, deve-se atentar que o texto serve de base para uma encenação e a responsabilidade de uma peça cabe mais às soluções artísticas e técnicas alcançadas pelo diretor e elenco.

A direção da peça ficou a cargo de Milton Gonçalves, com cenografia e figurinos de Helio Eichbauer. O produtor era Paulo Nolding, sócio e marido da atriz Eva Tudor. Faziam parte do elenco, além de Eva Todor, no papel de Celestina, Luis Carlos Kowacs (Calisto), Ivone Hoffman (Melibea), Milton Soares (Sempronio), Jaqueline Laurence (Elicia), Ivan Senna (Pármeno), Susy Arruda (Lucrecia), Dayse de Lourenço (Areúsa), Afonso Stuart (Pleberio), Lucia Delor (Alisa), Alfredo Borba (Crito e Tristão) e Wilson Marcos (Sósia).

Os críticos que avaliaram a montagem carioca demonstraram insatisfação em relação ao trabalho do diretor Milton Gonçalves. Os comentários irônicos de Clovis Levi esclarecem as razões dessa insatisfação:

> A teatralidade de Martins Gonçalves limita-se à manutenção de convenções que já não cabem no teatro moderno [...] pode-se observar a teatralidade do espetáculo quando Calisto diz “já ouço os sinos da missa” e os sinos começam a badalar num *lance intensamente criador nada óbvio e de imensa originalidade.* (LEVI, *in: O Dia,* 02/11/1969)

A opção do diretor em utilizar o palco italiano, dividindo-o em três ambientes fixos, acentuou o convencionalismo da encenação carioca. Michalski ressaltou a estaticidade das cenas como uma solução “desnecessária” e que impediu a movimentação do espetáculo (MICHALSKI, *in: Jornal do Brasil*, 17/10/1969).

Luis Carlos Maciel destacou, ainda, o fato do diretor não ter explorado a tridimensionalidade do palco, fazendo com que os atores ficassem se deslocando ora à direita, ora à esquerda, o que tornou o espetáculo “monótono” (MACIEL, *in: Última Hora*, 27/10/1969).

Igualmente criticado foi o trabalho de Martins Gonçalves na direção do elenco. De acordo com Henrique Oscar “a direção de atores, falhou, não conseguindo da maioria dos intérpretes que se integrasse na atmosfera da peça e a representassem de acordo com seu estilo” (OSCAR, *in: Diário de Notícias*, 29/10/1969). Para Arrabal, a interpretação dos atores constitui-se “num monótono diálogo sem nexo de parte

dos intérpretes, como se estes apenas lessem, em voz alta e fora do tom, a tradução de Walmir Ayala" (ARRABAL, *in: O Jornal,* 26/10/1969).

Pelo programa da peça, vislumbra-se qual ideologia movia o espetáculo. Nele, encontram-se dois excertos de críticos literários que se ocuparam do original espanhol na primeira metade do século XX. O primeiro texto, de Pedro Henríquez Ureña, aponta para a perspectiva da "energia da paixão" como motivação central da ação; o segundo texto, de Ramiro de Maeztu indica como aspecto central a tensão existente na obra entre moralismo-licenciosidade.

De acordo com o programa de *La Celestina*, verifica-se que a ação da peça se passa no Brasil, de 1500. Aliada a essa escolha e, talvez, como resultado dela, houve a opção por resolver as cenas mais eróticas do texto com recato e discrição. Não se sabe o que motivou tal preferência, mas parece contraditório fazer uma peça no contexto social e estético de 1969, utilizando-se de recursos próprios da chanchada como, por exemplo, a cena da orgia entre os pares Pármeno/Areúsa e Semprônio/Elicia apresentada, conforme afirma o crítico Sanz "com os atores vestidos, soltando risos e aplicando beliscões". Ainda de acordo com o crítico "o espetáculo se concebe a partir do abstrato, que poderia ser traduzido num espírito de redoma tão *démodé* e pouco prático, que termina por intraduzível no palco" (SANZ, *in: Jornal do Comércio*, 09/11/1969).

Portanto, segundo a crítica da época, o convencionalismo da encenação proposto pelo diretor Martins Gonçalves, aliado ao convencionalismo da tradução e à inexperiência do elenco determinaram o fracasso da peça, que ficou apenas um mês em cartaz. A matéria do jornal *A Tribuna da Imprensa* anuncia o fim da temporada: "*La Celestina* ficará em cartaz até o dia 16, o que demonstra bom senso e alguma auto-crítica do casal Eva Tudor-Paulo Nolding". (CUNHA, *in: Tribuna da Imprensa*, 07/11/1969)

Logo após o encerramento da temporada no Rio de Janeiro, estreou a montagem de *La Celestina* em São Paulo. Tendo Ziembinski como ator principal e diretor da peça, esse espetáculo mesclou recursos da vanguarda teatral da época com outros mais tradicionais. Melhor aceito pela crítica do que o espetáculo carioca, permaneceu cerca de dois meses em cartaz.

Dois meses após o encerramento da temporada paulista, a peça *La Celestina* estreou em Porto Alegre. Esse espetáculo inaugurou em 11/04/1970 o teatro do *Círculo Social Israelita* de Porto Alegre.

Dessa montagem participaram: Luiz Arthur Nunes (direção e adaptação), Cecília Niesemblat (Celestina), Luiz Febretti, Magliani, Vânia Brow, Luiz Carlos Magalhães, Arines Ibias, Maria Luiza Martini e Raul Machado. A composição musical esteve a cargo de Paulo Eiró e Aroldo Hugo.

La Celestina sofreu neste espetáculo a mais completa adaptação. Do texto original, traduzido por Walmir Ayala, o diretor manteve a personagem central, eliminou cenas e personagens e acrescentou outras de sua autoria. Também não havia qualquer ambientação que sugerisse a época em que a obra original foi escrita. Sobre o texto de Rojas, Luiz Arthur Nunes declara "o original seria muito monótono, assim conservei apenas o eixo da ação, ou seja, a estória de amor de Calisto e Melibea" (NUNES, *in: Folha da Tarde*, 11/04/1970).

Para contar essa história de amor, o diretor valeu-se de três casais de atores para interpretarem os amantes, Calisto e Melibea, e fez isso, segundo ele, por considerá-los "mais do que personagens realistas, são tipos que encarnam o homem e a mulher" (NUNES, *in: Diário de Notícias*, Porto Alegre, 19/04/70). Os atores não tinham papel fixo, podiam interpretar em uma mesma noite vários personagens. A única personagem fixa era Celestina, mas o encenador alertava que não estava sobre ela o foco central da peça, esse recaía sobre a história de amor entre Calisto e Melibea.

O diretor declara, ainda, que o amor na peça não é apenas carnal, mas também espiritual e que o erótico surge como mais uma imagem presente no texto. Quando indagado se havia alguma pregação moral, de um amor puro e livre de todas as formas de repressão, Luiz Arthur responde contraditoriamente: "não é uma pregação moral, mas sim uma proposição ao público de um amor autêntico, sem repressão, sem deformações, que podem vir do contexto em que a gente vive" (NUNES, *in: Diário de Notícias*, 19/04/1970).

Outras inovações podem ser verificadas nesta montagem, pois o diretor suprimiu quase totalmente a linha original do texto, valendo-se de uma linguagem, sobretudo, coreográfica. Essa proposta coreográfica incluía tanto os atores quanto o público. Todos dançavam no final do espetáculo ao som da música *País Tropical* de Jorge Ben.

Segundo matéria publicada no jornal *Folha da Manhã* "a peça de Fernando de Rojas, adaptada por Luis Arthur Nunes é toda movimento, e a atriz Magliani

surpreende pelo talento, sensibilidade e expressão corporal" (FOLHA DA MANHÃ, 23/04/1970).

Em determinado momento da peça, o espetáculo era interrompido para exibição de uma cena de entrevistas com os personagens, gravada em vídeo e mostrada em uma tela de televisão. Para exemplificar a transformação radical por que passou o texto original, reproduz-se um trecho da referida cena:

> **Música**: Se você é de ação, se você não pára, só use cuecas (repetir três vezes), cuecas Guevara!!!
> **Garota Propaganda**: Seja um homem do século XX! Viva seu tempo; sinta a trepidante pulsação do mundo! Use Cuecas Guevara!
> **Apresentadora**: Vamos receber agora no nosso palco-auditório, o personagem Pármeno, criado de Calisto. Uma salva de palmas para ele (aplausos). Boa noite, Pármeno! Você está bem?
> **Pármeno**: Boa noite, tudo bom.
> **Apresentadora**: Pármeno, você que como criado de quarto, participa da intimidade de Calisto, poderia nos contar como foi que ele e Melibea se conheceram?
> **Pármeno**: Pois não: por perder-se um dia o falcão, foi causa de sua entrada no jardim de Melibea, para procurá-lo, a entrada, causa de vê-la e falar-lhe, a fala engendrou o amor, o amor pariu o sofrimento e o sofrimento causará a perda de seu corpo.
> **Apresentadora**: Credo!
> (*in: A Celestina*, versão de Luiz Arthur Nunes,1970)

Em outro momento da encenação, apresentava-se a mesma cena três vezes, também se possibilitava três finais à peça, a fim de que o público escolhesse aquele com o qual mais se identificasse, (NUNES, *In: Folha da Tarde*, 11/04/1970). Além disso, o espetáculo fazia alusões à realidade da época, satirizando a televisão, a música popular, e fazendo alusões à cultura dos *hippies*.

A peça ficou cerca de dois meses em cartaz, ressalvando-se que ocorriam, em geral, três apresentações por semana. Não foi possível identificar à receptividade da crítica teatral ao espetáculo. No jornal *Correio do Povo* de 29/04/1970 há uma nota, fazendo referência ao "sucesso que a direção de Luiz Arthur Nunes estava alcançando" e também ao grande público que estava privilegiando a montagem.

A única crítica[68] ao espetáculo de Porto Alegre foi publicada no jornal *Correio do Povo*, logo após a estréia. Nesse texto, ganha destaque a avaliação positiva do

---

[68] As outras matérias jornalísticas encontradas nesta pesquisa referem-se ao desempenho das atrizes Magliani (*Folha da Manhã*, 23/04/79) e Cecilia Niesemblat (HOHLFELDT, *in*: *Correio do Povo*, 15/04/1970). Nessas matérias a interpretação das atrizes é elogiada pelos críticos. Resssalta-se que no âmbito deste trabalho foram pesquisadas as publicações dos jornais riograndenses*: Correio do Povo, Folha da Manhã, Folha da Tarde e Diário de Notícias*.

crítico diante do espetáculo de Nunes e a análise do tratamento dado ao tema de *La Celestina*, considerado inovador. (CORREIO DO POVO, 14/04/1970).

Pelo exposto acima, é possível aferir que essa montagem seguia as propostas estéticas da época. Os recursos cênicos adotados como a utilização da paródia, a inserção de aspectos da realidade para satirizar determinado comportamento social, a participação do público na encenação, entre outras técnicas adotadas pelo diretor, remetem a idênticas experiências já realizadas pelo Oficina.

Também, verifica-se que, ao contrário das outras montagens de *La Celestina*, a peça de Nunes retira o foco da encenação da personagem Celestina, privilegiando a história de amor entre Calisto e Melibea, mas realiza esse deslocamento do foco de maneira a ressaltar a expressividade do corpo; o corpo como componente importante da escritura cênica. É nesse sentido que se julga localizar a maior novidade da montagem de *La Celestina* em Porto Alegre.

Pelo exposto, verifica-se a vitalidade da obra de Rojas que resultou em diferentes concepções cênicas; desde a mais tradicional, a da Companhia Eva Todor, até a mais inovadora, como a de Luis Arthur Nunes, passando, ainda, pela encenação de Ziembinski, que mesclou recursos tradicionais aos de vanguarda.

O interesse brasileiro na encenação do clássico de Fernando de Rojas pode causar estranheza e parecer repentino. Porém, o redescobrimento do clássico espanhol foi um fenômeno mundial e que, aparentemente, pode estar relacionado às transformações sociais da década de 1960. Em um rápido exame dos jornais brasileiros da época, verifica-se inúmeras menções às montagens de *La Celestina* em países europeus e sul-americanos, principalmente. Dentre elas, cita-se: uma montagem na Alemanha de 1967 e outra na Suécia (JAFA, *in: Jornal do Brasil*, 04/11/1969), Polônia, Rússia, Uruguai, França (*in:* DIÁRIO DA NOITE, 19/11/1969). Destaca-se, ainda, a produção cinematográfica de *La Celestina*, efetuada na Espanha e que concorreu ao prêmio de melhor filme no Festival de Cinema de Moscou de 1969.

No Brasil, é significativo o interesse na montagem de *La Celestina*, a partir de 1969, primeiro ano de vigência do AI-5, pois este ano representa o momento em que a classe artística, já acossada pela ampla campanha de difamação da atividade teatral desferida por aqueles que consideravam as peças imorais e repletas de

palavrões e pelos ataques dos grupos paramilitares, estava buscando novos caminhos de resistência.

Encenar um texto como *La Celestina* poderia se configurar em um ato de resistência ao regime militar, visto que a obra de Rojas propicia representações que abordem a luta pela liberdade, a luta de classes, a crise de uma sociedade em que as pessoas são movidas pelo desejo de obter lucro e a forma livre como a sexualidade é abordada. Todas essas possibilidades contestatórias estavam encobertas pelo manto de um texto clássico, que poderia passar pela censura.

Neste momento é importante retomar a afirmação anterior que avalia o interesse na representação de *La Celestina* como reflexo do erotismo presente na sociedade brasileira na década de 1960 (conforme subcapítulo 2.4). Na esteira da revolução sexual, ganha destaque a luta pelos direitos das mulheres, dos homossexuais, entre outros, e os assuntos relacionados à sexualidade passam a ser discutidos de maneira mais intensa. Mas a liberação sexual tão proclamada e pouco vivida, conforme analisa Zuenir Ventura (2008, p.37), sofria resistência de amplos setores da sociedade, tanto das instituições historicamente repressoras - a Igreja, o Estado e a Família – quanto das organizações revolucionárias de esquerda.

Nas manifestações artísticas, abordar a temática da liberdade sexual poderia assumir outros significados que o Estado tratava de reprimir por meio da censura prévia e com o argumento da preservação da família e dos interesses públicos. Para Silva, ao analisar as relações entre sexualidade, literatura e repressão:

> O Estado ao regular os limites da liberdade de expressão, busca as intenções do artista enquanto cidadão. [...] assim como o Estado estaria, na verdade, defendendo os interesses da classe dominante, o escritor, ao romper os limites da referida moralidade, estaria em luta clandestina contra esta classe. Mesmo que não admita, o Estado busca caracterizar que nesta leitura guerreira de uma obra de ficção estaria sendo travada a luta mais importante da história: a luta de classes. A moralidade da classe dominante, manifestada nos limites do que se pode fazer, mas não se pode expressar, é o que estaria sendo questionada. (SILVA,1989, p.47).

No caso das três encenações de *La Celestina* realizadas no Brasil, entre 1969/70, verifica-se que o apego dos censores em cortar as palavras “pornográficas”, principalmente, as expressões “puta” e “puta velha”, permitiu aos encenadores tratar de outros aspectos muito mais “subversivos” contidos no texto.

5 Conclusão

O ano de 1968 representou um momento em que todas as conquistas pareciam possíveis de se concretizar: a derrubada do regime militar seguida de uma revolução socialista, o fim da censura, a liberdade enfim. Esse ano tão marcado pela euforia dos jovens estudantes, revolucionários, artistas e intelectuais terminou em 13 de dezembro, com a publicação do Ato Institucional nº 5. Não se afirma que antes do AI-5 não houvesse repressão aos movimentos sociais, mesmo porque a história dos regimes autoritários é a história de violência e repressão, mas é preciso considerar que o poder dado, após o AI-5, aos defensores do regime confinou nos becos as reivindicações que antes estavam nas ruas, na imprensa, "na boca do povo". A partir de 1969, quem estivesse disposto a prosseguir lutando deveria assumir a clandestinidade imposta pelo Estado ou buscar algum resquício democrático, em que pudesse atuar.

No caso do teatro, a revolução cênica vivida nos anos anteriores, as discussões estéticas e políticas cedem espaço às preocupações de sobrevivência do fazer artístico e à necessidade de encontrar novos caminhos para resistir às arbitrariedades da censura. Mesmo para os grupos ou artistas que não participaram da revolução estética anterior, representada pelos grupos Arena e Oficina, tornava-se essencial encontrar caminhos de resistência ao regime militar[69].

Completando esse cenário, propagavam-se na sociedade os reflexos da onda libertária que atingiu a década de 1960. Aqui, como em outros países ocidentais, a geração "pra frente" estava representada pelas moças que usavam minissaias e biquínis e pelos rapazes que usavam cabelo comprido. A produção cultural ligada à sexualidade podia ser encontrada em qualquer banca de jornal, livraria, teatro, cinema, entre outros meios de difusão da cultura (VENTURA, 2008 e SILVA, 1989).

Esses jovens, que procuravam romper tabus arraigados na sociedade, nem sempre eram vistos com seriedade pela esquerda brasileira. Segundo Ventura, mesmo a esquerda radical "olhava para aquele movimento com a impaciência de quem é interrompido em meio a uma atividade séria pela visão inoportuna de um ato

[69] Esse caminho foi encontrado durante a década de 1970, segundo Rosangela Patriota, por grupos como a Companhia Othon Bastos & Martha Overbeck, o Teatro São Pedro, e por espaços como o Teatro Ruth Escobar, que apresentou espetáculos significativos para a cena teatral paulistana, tornando-se um espaço simbólico de resistência ao regime (PATRIOTA, *in*: *ArtCultura*, 2004, p.121).

obsceno" (VENTURA, 2008, p.39). Mas o Estado sabia reconhecer o perigo que representava as manifestações da chamada "esquerda festiva"[70], e procurava reprimi-la por meio de ações contra ícones do movimento, por exemplo, cortando o cabelo de Caetano Veloso, quando da sua prisão em 1968 ou, então, promovendo uma perseguição contra a atriz Leila Diniz[71], a partir de 1969.

Nesse cenário marcado por contradições, surgiu a primeira versão brasileira do clássico de Fernando de Rojas, publicada em 1967, pela Coordenada-Editora. Essa tradução do poeta Walmir Ayala era baseada em uma versão espanhola adaptada para o teatro, e foi na forma de um texto dramático que ocorreu o primeiro contato do público brasileiro com a obra *La Celestina*.

O interesse na encenação do clássico de Rojas, no contexto brasileiro do regime militar, parece estar relacionado ao interesse no consumo de produtos culturais que tratassem da sexualidade. *La Celestina* respondia a esse interesse devido à forma livre e natural como o sexo é tratado na obra, à inexistência de vínculo do ato sexual com o casamento e à abordagem do sexo como uma experiência pública e lúdica. Aliado a isso, a montagem de clássicos da literatura mundial poderia ser uma opção em tempos de fúria censória, devido à distância temporal e geográfica que eles proporcionavam, conforme análise de Silva (1989).

Também é preciso considerar que a existência de uma tradução de *La Celestina*, publicada desde 1967, além das referências que os jornais brasileiros faziam às encenações da obra ocorridas em outras partes do mundo, podem ter despertado o interesse da classe teatral.

Por meio da temática sexual e, talvez, em decorrência dela, *La Celestina* assumia uma posição libertária em oposição à repressão vivida naquele período. Enquanto o apelo erótico podia servir também para atrair o público, a pluralidade de sentidos de *La Celestina* permitia aos encenadores denunciar diferentes aspectos da realidade brasileira.

---

[70] A expressão "esquerda festiva" era utilizada para identificar estudantes, artistas e intelectuais que se proclamavam socialistas ou comunistas, defendiam a derrubada do regime militar em bares e festas, mas não participavam da luta diretamente. Zuenir Ventura (2008) relata o episódio que deu origem a essa expressão.

[71] Leila Diniz, símbolo da luta feminina contra o machismo, era conhecida no meio artístico também por sua linguagem irreverente e repleta de palavrões. Em novembro de 1969, o Pasquim publicou uma entrevista da atriz substituindo os palavrões por asteriscos, mas sem mudar o conteúdo polêmico das suas ideias. Em janeiro de 1970, o governo lança um decreto-lei proibindo qualquer "exteriorização contrária à moral e aos costumes". Esse decreto ficou conhecido como *Decreto Leila Diniz*.

No caso da encenação de Porto Alegre, verificou-se como a leitura de Nunes assume a posição libertária própria dos anos 1960. Essa posição estava expressa no caráter irreverente da encenação, marcada pela paródia, pela sátira dos costumes, e pelo tom de deboche dos atores ao falar dos seus personagens durante o espetáculo. O caráter libertário estava presente na própria linha interpretativa do espetáculo que acentuava a história de amor entre Calisto e Melibea.

Sobre o espetáculo do Rio de Janeiro, demonstrou-se como a encenação de *La Celestina* tornou-se contraditória ao tentar fazer uma pregação do amor livre, por meio da personagem Celestina, vista como "ministra do prazer" (GONÇALVES, *in: O Globo*, 15/10/1969) e utilizar a peça como "lição a toda tentativa erotizante de nossa jovem dramaturgia" (AYALA, *in: Jornal do Brasil,* 18/10/1969). A lição aos jovens dramaturgos seria apresentar as cenas mais eróticas do texto com uma "empostação e nível poético", o que resultou, por exemplo, em uma cena de orgia com recursos típicos da chanchada, criando um descompasso entre a proposição avançada de amor livre e o conservadorismo formal.

A encenação de São Paulo apresentava a particularidade de possuir um texto traduzido especialmente para a peça. Esse texto caracteriza-se pela linguagem, assumidamente coloquial; a utilização de gírias; a presença de marcas de oralidade; pela não observância da norma culta da língua, no que se refere à uniformidade entre pronomes e verbos; e pela eliminação da maioria das sentenças e dos provérbios que não estão relacionados ao desenvolvimento da ação. Essas alterações contribuíam para tornar os diálogos concisos e ágeis, além de favorecer uma atualização da linguagem, facilitando o entendimento do espectador.

Outro aspecto que distingue o trabalho de Fraga é a valorização da comicidade, principalmente, na caracterização do personagem Calisto, transformado em um tipo egoísta, interesseiro e alienado, cujo discurso amoroso difere da prática social.

O acréscimo de palavrões na versão de Fraga foi uma operação que ganhou destaque na análise do texto, porque assume um sentido de contestação dos valores sociais, além de poder se configurar em uma estratégia para burlar a censura e desviar a atenção para outros conteúdos, presentes no texto.

Essa manifestação de agressividade, presente no teatro da época, projeta-se não só na linguagem, como também na própria temática relacionada ao sexo. O sexo e o palavrão surgem como arma de agressão, cujo alvo é a classe média

nitidamente associada à mentalidade repressiva da época. Nesse sentido, como oposição aos limites impostos por essa mentalidade repressiva, o palavrão é pronunciado quase sempre pelos personagens Pármeno e Sempronio e, nunca, por Calisto e Melibea.

A encenação de Ziembinski também estabelece essa oposição, ao apresentar abertamente as cenas de sexo entre os jovens criados, enquanto a única cena de sexo entre Calisto e Melibea é apenas insinuada. De acordo com a atriz Thais Portinho (informação pessoal), que interpretou Melibea na peça, Ziembinski colocou o leito de amor do casal embaixo de um praticável, escondido do público, e não permitiu sequer um beijo entre os jovens.

Ziembinski também aborda a questão da falta de liberdade, e a denuncia por meio do coro de frades que simboliza a Inquisição a que são submetidos todos que se contrapõem ao poder estabelecido. Denuncia abertamente uma das consequências da falta de liberdade de expressão; a auto-censura, na medida em que apresenta a liberdade como essencial ao fazer artístico, representado pelo personagem Escritor que, diante da repressão, prefere queimar seus escritos.

Considerando que as ações dos personagens centrais da peça – Celestina, Calisto, Semprônio e Pármeno – visam à satisfação do gozo próprio ou do lucro imediato, a retirada de parte do final trágico, identificado pela não ocorrência das mortes de Calisto e Melibea permite atribuir uma mensagem final bastante pessimista. Celestina, que representa o poder corruptor, o dinheiro regendo as relações humanas, é morta pelos criados, e estes são condenados pelo poder institucional. Nesse caso, a morte dos criados, mesmo assumindo o tom de denúncia contra os poderes estabelecidos, constitui-se em uma visão de mundo descrente em relação à possibilidade de transformação da realidade social.

Este trabalho procurou relativizar a opinião difundida pela crítica sobre a posição apolítica assumida por Ziembinski e pela sua omissão diante da realidade brasileira no regime militar. Demonstrou-se que, apesar de Ziembinski não participar diretamente da luta empreendida pela classe artística contra os militares, o diretor manteve uma postura política contrária ao regime, demonstrada por meio das declarações publicadas nos jornais da época, da sua participação como tradutor e diretor de peças que se opunham claramente à repressão vivida na década de 1960.

Da mesma forma, este trabalho procurou relativizar a opinião difundida na década de 1960, que atribuía a Ziembinski a imagem de “ultrapassado” no campo artístico. Essa imagem era reforçada pela própria postura do diretor que nunca se eximiu de criticar negativamente algumas proposições estéticas utilizadas no período. Nesse sentido, as críticas de Ziembinski aliadas à imagem de artista ultrapassado podem ter atribuído à encenação de *La Celestina* um caráter de tentativa frustrada de atualização estética por parte de um diretor decadente. Essa é a avaliação que perpassa algumas das críticas publicadas na época, como as de Carvalho e Apolinário, e opiniões de alguns integrantes do elenco, como Leda Vilella e Ewerton de Castro.

Considerando o próprio contexto político-social da década de 1960, marcado pela polarização nos campos estético e político e pela valorização da juventude, é plenamente justificável considerar que a recepção da peça tenha se revestido do mesmo preconceito aplicado ao diretor. Como esse trabalho não se propôs a analisar a influência da crítica na recepção desta obra teatral, o aspecto apontado ficou apenas sugerido como um dos fatores que determinaram o fracasso de público da encenação paulista.

Mesmo aceitando que a qualidade artística de uma encenação não pode ser medida pelo sucesso ou fracasso de público, houve uma tentativa de compreender por que essa crise atingiu a produção de São Paulo. Nesse sentido, os seguintes motivos foram considerados: a inexperiência dos produtores da peça em uma montagem profissional, determinada mais por questões ideológicas do que comerciais; a atuação da Censura, que demorou a liberar a peça, ocasionando atraso na estreia e elevando os custos de produção; a falta de experiência de Ziembinski em utilizar recursos do teatro de vanguarda e a própria falta de experiência profissional de parte do elenco.

Inserir a encenação de *La Celestina* no contexto da década de 1960 implica considerar que nesse período o teatro assume abertamente sua função social. Ziembinski, mesmo considerando o fenômeno teatral “como um bem em si mesmo”, não se furtou do seu momento histórico. Por meio da encenação de *La Celestina,* abordou temas que tratavam da repressão, da sexualidade, da luta de classes, utilizando uma visão crítica dos problemas sociais que afetavam o Brasil nesse período. Mesmo não se filiando, de maneira unívoca, a alguma vanguarda teatral da

época, sem dúvida, o trabalho de Ziembinski permite inserir *La Celestina* no conjunto das representações estéticas de resistência ao regime militar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS[72]

APOLINÁRIO, J. *La Celestina* é uma boa oportunidade perdida. *Última Hora,* São Paulo, 12/12/1969.

ARRABAL FERNANDES, J. Celestina Assassinada. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26/10/69.

AUTRAN, P. Paulo Autran: O público reclama a realidade brasileira no palco. *Revista Civilização,* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, ano 4, n. 2, p.161-168, 1968. Caderno Especial.

AYALA, W. A forma romântica do amor. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 18/10/1969.

BASTA, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31/03/1964. Editorial.

BATAILLON, M. *La Celéstine selon Fernando de Rojas*. Paris: Didier, 1961.

BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRASIL. Lei n. 5536 de 21 de nov. 1968. Dispõe sobre a censura das obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. *In:* Sistema de Informações do Congresso Nacional. Brasília: Senado Federal. Subsecretaria de informações, s.d. Disponível em < http://www.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=118512> Acesso em: 24/03/2008.

BRASIL. Decreto-Lei n. 869 de 12 de set. 1969. Dispõe sobre a inclusão da Educação Moral e Cívica como disciplina obrigatória nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no País, e dá outras providências. *In:* Sistema de Informações do Congresso Nacional. Brasília: Senado Federal. Subsecretaria de Informações, s.d. Disponível em < http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=195811 > Acesso em 24/03/2008.

[72] De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BRECHT, B. Aos que vão nascer. Trad. CAMPOS, G., *Revista Civilização Brasileira, n 2.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, p. 170, 1965.

CAMPOS, C.A. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo.* São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.* Trad.TORO, F., São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

CARVALHO, A.C. A Celestina. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21/12/1969.

CASTILHO, M.C.C. Expressão, Interdição, Indústria cultural: o estudo da censura prévia ao teatro no Brasil. *Jornal da Rede Alcar*, ano 6, n.66. São Paulo, 2006. ISSN 1806-5074. http:/www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/.../ Acesso em nov. 2008.

CASTRO, A. *La Celestina como contienda literaria*. Madri: Revista de Occidente, 1965.

CORREA, J. C. M. Entrevista de José Celso Martinez Correa a José Arrabal. *Encontros com a Civilização Brasileira,* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, vol. 20, p.189-215, 1979. Coleção Encontros com a Civilização Brasileira.

CORREIO DO POVO, Porto Alegre, 14/04/1970. Nota jornalística sem título e autor.

_____. *La Celestina* é sucesso. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29/04/1970.

COSTA, T. *Artigo no Programa da peça La Celestina*. São Paulo, Centro Cultural García Lorca, 1969.

CUNHA, W. Celestina senil. *Tribuna da Imprensa,* Rio de Janeiro, 07/11/1969.

D'ARAUJO, M.C.; SOARES, G.A.D. e CASTRO, C. Introdução, *in: Os anos de Chumbo: a memoria militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DEYERMOND, A.D. *La Edad Media.* 6 ed., Barcelona: Seix Barral, 1979.

DIÁRIO DA NOITE. De repente "Celestina*".* São Paulo, 19/11/1969.

DUARTE, P. *Artigo no Programa da peça La Celestina*. São Paulo, Centro Cultural García Lorca, 1969.

FAUSTO, B. *Crime e cotidiano: a criminalidade em São Paulo (1880-1924).* São Paulo: Brasiliense, 1984.

FICO, C. *Além do golpe: a tomado do poder em 31 de março e a ditadura militar.* Rio de Janeiro: Record, 2004.

FOLHA DA MANHÃ. *A Celestina*, uma tela em que Magliani pinta por instinto. Porto Alegre, 23/04/1970. Matéria não assinada.

FORA. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 01/04/1964. Editorial.

FRAGA, E. *A Celestina* e o erotismo. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 6/12/1969, Suplemento literário.

GASPARI, E. O choque. *In: A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002a.

_____. A violência. *In: A ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002b.

GATTAZ, A.C. *Braços da resistência: anti-franquistas em São Paulo, história oral da imigração española.* São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, 2005. Dissertação de Mestrado em História.

GILMAN, S. *La España de Fernando de Rojas*. Madri: Taurus, 1978.

GONÇALVES, M. Maquilagem torna Eva grotesca para reviver Celestina**.** *O Globo*, Rio de Janeiro, 15/10/1969.

GONZÁLEZ, M. M. Celestina: o diálogo paradoxal. *Cuadernos de Recienvenido.* São Paulo, n. 2, p. 5-27, 1996.

GORENDER, J. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões à luta armada.* São Paulo: Ática, 1998.

GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GURZA, E. *Lectura existencialista de La Celestina.* Madri: Gredos, 1977.

HELENA, R. *La Celestina*, um texto atual. *A Gazeta,* São Paulo, 09/12/1969.

HOHLFELDT, A. Cecília-Celestina, a atriz. *Correio do Povo*, 15/04/1970.

HOLLANDA, H.B. *Impressões de viagem, CPC, Vanguarda e desbunde.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da Paródia.* Lisboa: Edições 70, 1985.

IANNI, O. *O Colapso do populismo no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

JAFA, V. Celestina**.** *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04/11/1969.

LEVI, C. A morte e a morte de Calisto e Melibea. *O Dia*, Rio de Janeiro, 02/11/1969.

LIDA DE MALKIEL, M.R. *La originalidad artística de La Celestina.* Buenos Aires: Eudeba, 1962.

MACIEL, L.C. *A Celestina* um espetáculo em duas dimensões**.** *Última Hora*, Rio de Janeiro, 27/10/1969.

MAGALDI, S. *A Celestina*. *Jornal da Tarde*, 04/12/1969.

_____. A morte de Ziembinski. *Jornal da Tarde,* São Paulo, 19/10/1978.

MARAVALL, J.A. *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Editorial Gredos, 1986.

MESQUITA, A. Zimba – o imortal. *Diário de São Paulo*, 11/03/1979. Suplemento Especial.

MICHALSKI, Y. *Ziembinski e o teatro brasileiro.* São Paulo: Hucitec/ FUNARTE, 1995.

_____. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____ . O palco amordaçado. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. A outra "Celestina"**.** *Caderno B do Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 30/12/1969.

_____. *Celestina* desperdiçada. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 17/10/1969. Caderno *B.*

NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos. *Estudos históricos*, 28, FGV. Rio de Janeiro, 2001.

NUNES. L. A. *La Celestina* de Rojas e de Luiz Arthur Nunes. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 19/04/1970. 3. Caderno de notícias.

_____. Diretor quer ver o público dançar ao final da Celestina. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 11/04/1970.

_____. *A Celestina.* Adaptação cênica de Luis Arthur Nunes, trad. AYALA, W., Porto Alegre, 1970.

OSCAR, H. *A Celestina*. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29/10/1969.

PATRIOTA, R.R. Empresas, Companhias e Grupos Teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970: indagações históricas e historiográficas. *ArtCultura,* Uberlândia: Edufu, vol.6, n. 8, p. 110-121, jan.-jun., 2004. ISNN 1516-8603

_____. Apontamentos acerca da representação no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n. 6, 2006. http:/www.nuevomundo.revues.org/document1528.html. Acesso em: 3 abr. 2008.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro: dramaturgia, estética, semiologia.* 2. ed., Barcelona: Paidos, 2005.

PEDROSO, B. A morte de Ziembinski. *O Globo,* Rio de Janeiro, 19/10/1978.

PEIXOTO, F. O Público, Êsse Desconhecido. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, ano 4, n. 2, p.179-191, 1968. Caderno Especial.

PINHEIRO, L.A**.** *JK, Jânio, Jango: Três Jotas que abalaram o Brasil.* Brasília: Letraviva, 2001.

PRADO, D.A**.** *O teatro brasileiro moderno.* 3. ed., São Paulo: Perspectiva, 2007. Coleção Debates/dirigida por J.Guinsburg.

REIS FILHO, D.A. 1968 O curto ano de todos os desejos. *Tempo Social Revista de sociologia da USP***,** São Paulo: FFLCH/USP, vol. 10, n. 2, out., 1998.

RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

_____. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J. *De la edad media a la edad conflictiva*: estudios de la literatura española. Madrid: Gredos, 1972.

_____. *Literatura, historia, alienación*. Barcelona: Editorial Labor, 1976.

ROJAS, F. *La Celestina Tragicomédia de Calisto y Melibea*. 3. ed., Madrid: Castalia, 2001.

_____. *A Celestina.* Trad. Walmir Ayala. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília, 1967.

_____. *A Celestina.* Trad. Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. *A Celestina*. Trad. Eudinyr Fraga. 1969, 68pp. (Mimeo)

_____. *A Celestina*. Trad. Alberto D'Aversa.1969, 57pp. (Mimeo)

ROSENFELD, A. *O teatro épico.* 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

RUSSEL, P. Introducción, *in:* ROJAS, F*. La Celestina – Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea.* Madri: Castalia, 2001, p.11-158.

SANZ, L. A. Muito esforço e pouco som. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 09/11/1969.

SELIGMAN, F. *A tradição cultural da comédia popular brasileira na pornochanchada dos Anos 70.* Trabalho apresentado no IV Congresso da Intercom, entre os dias 30 ago. a 03 set. 2004. PUC Rio Grande do Sul

SEVERIN, D. S. Introducción, *in:* ROJAS, F. *La Celestina – Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea.* Madrid: Cátedra, 1987, p. 11-44.

SCHWARZ, R. *Cultura e Política.* 2.ed., São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SILVA, D. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64.* São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SKIDMORE, T.E. *Brasil de Castelo a Tancredo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOUZA, P. *Autópsia do medo*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2000.

TUMSCITZ, G**.** Celestina desanimada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17/10/1969.

ÚLTIMA HORA. Ziembinski num papel estranho, *Celestina.* São Paulo, 15/09/1969. Matéria não assinada.

VANDRÉ, G. *Pra não dizer que não falei das flores*. São Paulo, RGE-Fermata, 1979. LP disco, lado a, faixa 1.

VEJA. Eles valem mais com menos roupa, São Paulo, Editora Abril, p. 50, 01/01/1969. Matéria não assinada.

VENTURA, Z*. 1968: o ano que não terminou.* 3. ed., São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

_____. *Da resistência à repressão. Anos 70/80.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

VIANNA FILHO, O. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. *Revista Civilização Brasileira,* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, ano 4, n. 2, p.69-78, 1968. Caderno Especial.

WEFFORT, F.C. *O populismo na política brasileira***.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

ZAGURY, E. Introdução, *in:* ROJAS, F. *A Celestina*. Trad. Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

ZIEMBINSKI. Z.M. *Transcrição da Entrevista de Ziembinski ao Serviço Nacional de Teatro* (SNT), Centro de Documentação CEDOC/FUNARTE, Rio de Janeiro, 1971. (mimeo).

_____*.* O preço disso que chamamos liberdade**,** artigo do *Programa da peça O Santo Inquérito*, produção Movimento Popular de Arte e Dias Gomes, 1966.

_____. Ziembinski, três décadas de história teatral. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20/03/1971. Entrevista a Yan Michalski.

_____. *Ziembinski "pra frente"***.** *O Globo,* Rio de Janeiro, 23/12/1969.

_____. Ziembinski conta por que vai representar Celestina. *A Gazeta*, São Paulo, 24/11/1969. Caderno de Variedades.

_____. Ziembinski volta ao lar paulista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27/03/1968.

_____. Ziembinski: 25 anos de teatro brasileiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13/05/1966.

_____. Hamlet nova-iorquino visto por Ziembinski. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/06/1964. Entrevista a Yan Michalski.

ZUSMAN, W. O palavrão e o belicismo. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, n.18, p. 221-225, mar.-abr.,1968.

ANEXO A - *A Celestina* Tradução de Eudinyr Fraga[73]

"A C e l e s t i n a"
Trad. de Eudinyr Fraga

Autor Fernando de Rojas

PERSONAGENS

CELESTINA

CALIXTO

MELIBEA

PARMENIO

SIMPRONIO

ELISIA

AREUSA

ALISA

LUCRECIA

TRISTÃO

SOSIA

[73] Esse texto é uma transcrição do original que se encontra registrado na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT/RJ). Optou-se por manter a disposição gráfica original, sem alterar qualquer palavra ou expressão, inclusive, o que foi identificado como evidente erro de datilografia.

ARAUTO

Atenção. Muita atenção, para uma comovente história, onde houviremos a par de muitas citações filosóficas, sabios conselhos da juventude para que se não abandone as vergonhosas paixões, transformado o ser amado no seu unico Deus, na sua unica religião, mostrando por outro lado as perfideas e enganos que podem ser causados pelas alcoviteiras e pelos maus criados.

ATO I

CALIXTO
Melibea, vejo nisto a grandesa de Deus.

MELIBEA
Em que Calisto?

CALISTO
Em dar a natureza o poder de te dotar de tão perfeita formosura e prmitir que eu indigno, te encontre em lugar conveniente para que a minha dor secreta pudesse se manifestar. Sem duvida meu premio esta sendo maior que o sacrificio, as devoções, as obras pias, que ofereci a Deus para que essa oportunidade me fosse concedida. Existe um outro corpo de homem, tão cheio de gloria como o meu neste instante? Nem os santos quando se deleitam com a presença de Deus gozam felicidade do que estou alcançando neste momento. Oh! triste de mim! Há entre nós uma grande diferença: êles se glorificam sem medo de perder tal bemaventurança, e a mim a alegria se confunde com o receio do terrivel que tua ausencia pode me ocasionar.

MELIBEA
Consideras isto um prêmio tão grande?

CALISTO
Tão grande que, se Deus me desse um lugar entre seus santos, não me sentiria tão feliz como agora.

MELIBEA
Pois eu te darei um prêmio ainda maior, se você continuar com sua insistência.

CALISTO
Bemaventurado ouvido meu, que tão indignamente teve a sorte de escutar tais palavras.

MELIBEA
E desaventurado seras quando acabares de me ouvir. Porque o castigo será tão feroz quanto o teu louco atrevimento merece. A verdadeira intenção das palavras que partem de um tipo como você, cairá por terra diante da virtude de uma mulher como eu. Vá embora. Vá embora. Porque minha paciência não pode tolerar que tenha ocorrido a um coração humano comunicar-me um desejo tão ignóbil.

(CASA DE CALISTO)

CALISTO
(ENTRANDO) Sempronio! Sempronio!

SEMPRONIO
Aqui estou senhor.

CALISTO
Bem aventurada seja a morte quando desejada!

SEMPRONIO
O QUE É ISSO SENHOR?

CALISTO
Não fale se não quiser perder a vida. Vá com o diabo.

SEMPRONIO
(SAINDO)
Não pode ir comigo quem contigo fica. O que que eu faço? O deixo sozinho ou entro? Se o deixo sozinho se mata, se entro me mata. Que fique sósinho! É melhor que morra aquele que odeia a vida do que eu que gozo com ela...Que fique mais um pouco chorando, que as lágrimas e os suspiros muito aliviam um coração dolorido...E se no entanto faz questão de se matar, que morra!...com alguma coisa dêle eu vou ficar, espero... Acho melhor entrar e consolar Calisto...

CALISTO
Sempronio!

SEMPRONIO
Aqui estou, senhor!

CALISTO
Pega o alaúde e canta a mais triste canção que você conhece.

SEMPRONIO
(CANTA) Do alto da rocha Tarpéia
Nero ve Roma arder
Nem lhe passa pela idéia
Da plebe o imenso sofrer.

CALISTO
Maior é meu fogo e menor a piedade de quem me castiga. Maior e a chama que queima uma alma que aquela que consome cem mil corpos. O próprio purgatório não é nada, um sonho.

SEMPRONIO
Não basta louco, tambem erege!

CALISTO
Por que?

SEMPRONIO
Porque o que você diz contradis a religião cristã.

CALISTO
Isso não me interessa.

SEMPRONIO
Por que, você não é cristão?

CALISTO
Eu? Eu sou Melibeu, a Melibea adoro, em Melibea creio, e a melibea amo!

SEMPRONIO
Não preciso de mais nada! Agora já sei onde te doi o calo! ah! ah! ah! Então é esta a grande doeça de Calisto?

CALISTO
Qual é a graça?

SEMPRONIO
A graça é que você submete a dignidade do Homem a debilidade da mulher.

CALISTO
Cavalo, mulher não, Deus, Deus!

SEMPRONIO
Está falando sério ou você esta brincando?

CALISTO
Para mim ela é um Deus, por Deus a tenho!

SEMPRONIO
Ah! Ah! Ah!

CALISTO
Do que você está rindo?

SEMPRONIO
Por que você está querendo com o própio Deus!

CALISTO
Você me fez rir numa hora em que eu não queria.

SEMPRONIO
Acaso você pensa chorar o resto da vida?

CALISTO
Sim!

SEMPRONIO
Oh. Filho da Puta! Como é possível desesperar por causa de mulheres. Muitas abriram as pernas aos mais covardes cafetões e outras muitas usaram seu corpo com brutos animais! Você nunca leu dos amores de Parsiféia com um touro e de Minerva com um cachorro?

CALISTO
Isso é conversa.

SEMPRONIO
E a aventura da tua avó com o macaco, foi conversa por acaso

CALISTO
Ah!

SEMPRONIO
Os livros estão cheios de quedas de mulheres! Salomão, Séneca, Aristótenes e Bernardo, Judeus, Cristãos e Mouros, todos nêste ponto estão de acordo que muitas são as mulheres santas, virtuosas e notáveis, cujo resplandecente comportamento as exime do geral vitupério. Mas das outras, quem pode contar as mentiras, os enganos, as mutações, as lagriminhas, as alterações, as ousadias? (Que tudo o que elas, ousam fazer sem hesiitar: dissimulações, fofocas, enganos, esquecimentos, desamor, ingratidão, inconstância, falso testemunho, mentiras, presunção, vanglória, abatimento, loucura, desdém, soberba, gula, luxúria, sujeira, medo, atrevimento, bruxaria, desmaios, escárnios, sem vergonhice e cafetinagem[74]). Nunca a gente sabe o que elas querem fazer, antes se oferecem e depois recusam-se, convidam e despedem, chamam e negam, manifestam amor e viram inimigas, enfurecem de pronto e acalmam logo depois. Oh que praga! Oh que nojo! Oh que enjôo! Oh que fadiga ficar com elas mais do que o breve tempo destinado para o gôzo. Mas a fim de que você não se desespere quero tomar esta empresa e cumprir o seu desejo.

CALISTO
Deus lhe de em dobro o que você me deseja; o casaco de brocado vermelho que ontem vesti será teu.

SEMPRONIO
Agradeço a Deus por êste e pelos muitos outros presentes que voce me dará. Vou trazer Melibea até tua cama.

CALISTO
Sim! como você imagine conseguir isso?
SEMPRONIO
Vou te dizer. Há tempo que conheço nesta visinhança uma velha barbuda de nome Celestina, bruxa, astuta e esperta. Corre fama de que passam de cinco mil as que deixaram de ser e tornaram a ser donzelas com sua ajuda nesta católica cidade. A velha seria capaz de fabricar luxuria até nas pedras, querendo.

CALISTO
Como posso falar com ela?

SEMPRONIO
Vou traze-la até aqui. Por isso mesmo, anima-te, sê gracioso, simpatico; estuda, em quanto vou, a maneira de dizer-lhe apropriadamente tuas penas que ela saberá encontrar remédio.

CALISTO
Não demore.

---

[74] O trecho entre parênteses encontra-se riscado no original.

SEMPRONIO
Já vou.

CALISTO
Que Deus te acompanhe.

SEMPRONIO
Heim?

CALISTO
Com Deus.

SEMPRONIO
Ah! Tá! Fique com êle também.

CASA DE CELESTINA

CELESTINA
Elícia, perigo a vista... Sempronio, Elícia, Sempronio!

ELÍCIA
(GRITA)...

CELESTINA
Que é que foi?

ELICIA
Crito... está aqui!

CELESTINA
Esconde-o no quartinho das vassouras, depressa. Diga-lhe que está chegando um de seus primos, parente meu.

ELÍCIA
Crito... Sai daí! Meu primo está chegando.

CRITO
Calma, calma... já vou... não te aflijas.

(CELESTINA DETÉM SEMPRONIO NA PORTA)

SEMPRONIO
Oh, Graças a Deus que pude te encontrar!

CELESTINA
Sempronio, meu filho, como voce me tem pertubado! Três dias que você não me aparece...Dá-me outro abraço, vem cá, meu rei!... Elicia, sabes quem está aqui?

ELÍCIA
Quem, minha tia?

CELESTINA
Sempronio!

ELÍCIA
Ai, maldito, traidor! Má peste te mate e pelas mãos de teus inimigos morra, e que a justiça te agarre!

SEMPRONIO
(RINDO) Que te aflige minha Elicia?

ELÍCIA
Faz tres dias que não vens me ver! Ai da infeliz que em ti confia!

SEMPRONIO
Fica quieta meu bem, acaso você pensa que a distancia pode esfriar o amor e o fogo que arde no meu coração? Onde eu vou, voce vai comigo. Não se aflija.

(ESCUTANDO UM RUIDO SUSPEITOSO)

SEMPRONIO
Que barulho é êsse?

ELÍCIA
Barulho? De um namorado meu.

SEMPRONIO
Acredito.

ELÍCIA
Não quér ir ver não?

CELESTINA
Vamos, vamos, deixa essa tonta pertubada por tua ausência está dizendo besteiras. Vem falar comigo.

SEMPRONIO
Mas quem é que está lá em cima?

CELESTINA
Quer mesmo saber?

SEMPRONIO
Quero.

CELESTINA
Uma moça que me foi encomendada por um frade.

SEMPRONIO
Que frade?

CELESTINA
O gordo.

SEMPRONIO
Pobrezinha, que carga vai levar.

CELESTINA
Todas levamos éssa carga e poucas marcas voce tem visto.

SEMPRONIO
Vou subir para ve-la.

ELÍCIA
(APROXIMANDO-SE FURIOSA) Ah, malvado! Quer ve-la? Tomara que fique cego, que nenhuma é suficiente para você. Vá, vá, vê-la e me deixa para sempre.

SEMPRONIO
Fique quietinha. Eu não quero ver essa mulher nem outra. Quero só falar com minha tia. Vamos Celestina.

ELÍCIA
Vai pode ir desconhecido e não me apareça aqui nos próximos tres anos.
SEMPRONIO
Vamos Celestina. Pelo caminho vou te contar tudo. Quanto mais nos demoramos aqui, mais corremos os riscos de perder o seu proveito e o meu.

CELESTINA
Então vamos, Elicia, fique com Deus. Feche a porta. Adeus, paredes.

(NO CAMINHO DA CASA DE CALISTO)

SEMPRONIO
Minha tia, concentra a tua atenção no que te vou dizer e não divagues com o pensamento sobre outros assuntos. Porque quem dispersa seu pensamento em muitos lugares em nenhum o encontra. Por outro lado quero que você saiba de uma coisa que não é de teu conhecimento e que também nunca procurei um proveito no qual você não tivesse uma participação.

CELESTINA
Vá ao fato em poucas palavras porque é besteira dizer com muitas palavras o que com poucas palavras pode ser dito.

SEMPRONIO
Serei breve: Calisto arde de amor por Melibea. Ele precisa de mim e de você, porisso juntos aproveitaremos.

CELESTINA
Ótimo. Já sei de tudo. E me alegro com essas novas como um cirurgião quando houve falar em feridas. Vou irritar as chagas para adiar a cura, vou espremer todo o dinheiro que for possivel. Assim vou fazer com Calisto. Deixa comigo. Quanto mais demorado a esperança mais se exita o coração e quando éla começar a desvanecer vou anima-la com novas promessas. E o dinheiro vai correr. Voce me entende.

SEMPRONIO
Mas agora calemos a boca que estamos em sua porta, e como dizem, até as paredes tem ouvido.

CELESTINA
Bate.

SEMPRONIO
Tá, tá, tá.

CALISTO
Pármeno!

PARMENO
Senhor!
CALISTO
Não esta houvindo surdo Maldito?

PARMENO
O que é senhor?

CALISTO
Batem na porta. Corre.

PARMENO
Quem está ai?

SEMPRONIO
Abre. Sou eu e esta dama.

PARMENO
Senhor, Sempronio e uma puta velha é que estão dando estas porradas.

CALISTO
Controla tuas palavras, patife, é minha tia.

PÁRMENO
O senhor pensa que essa palavra é vitupério nos ouvidos dela? De forma alguma, é um título de glória. Além disso, assim ela é conhecida e por tal forma é chamada. Se passa entre cem mulheres e alguém diz “puta velha”, ela, sem nenhum embaraço vira a cabeça e responde alegremente. Nos banquetes, nas festas, nas bodas, nas confrarias, até nos entêrros, todos se divertem com ela. Se passa pelos cães, é o que dizem seus ladridos; se é o gado, mugindo o apregoam; se passa entre os

ferreiros é os que dizem seus martelos. Carpinteiros, armeiros, ferradores, caldeireiros, enfim, todas as coisas que possam reproduzir um som, aonde quer que ela esteja, que repetem é puta velha. Ah, que grande comedor de ovos mexidos devia ser seu marido! Que mais quer o senhor se até uma pedra batendo em outra o que se escuta é puta velha!

CALISTO
E você, como é que a conhece tão bem?

PARMENO
Fui, quando pequeno, criado por ela. Minha familia era muito pobre. Mudei muito com a idade. Acho que ela não vai me reconhecer. Eu ia a praça, trazia-lhe de comer e a acompanhava, ajudando-a no serviço em que a minha pouca força era suficiente.
PARMENO (CONTINUANDO)
Ela exercia 6 profissões, costureira, perfumista, mestre em confeccionar cosméticos, em restaurar virgindades, alcoviteira, um pouquinho também feiticeira e sempre puta. A profissão de costureira dissimulava as outras e por causa dela entravam na sua casa muitas pobres mocinhas para fazer camisas, gargantilhas, e etc...Nenhuma delas vinham sem torresmo, farinha ou jarra de vinho e outras provisões que furtavam das suas amas, sem esquecer dos outros furtinhos de maior valor. Eram muito amiga de estudante, de despenseiro e de criados de abades. E para os abades éla vendia o sangue inocente daquelas coitadinhas que concordavam sob a promessa de que seriam restauradas. Foi mais além. Por meio delas dava um jeito de entrar em entendimento com as incomunicaveis, para conseguir seus propositos. Isto em ocasiões honestas com procissões noturnas, missas do galo, missas vespertinas e outras devoções particulares. Vi entrarem em sua casa muitas embuçadas tendo atrás homens contritos e respeitaveis com as calças na mão. E como era conhecida: mãe, qui; mãe, acola; olha a velha; olha a ama! Pegava fios numa casa e levava para fiar noutra, com pretesto para entrar em todas. E com todo esse trabalho nunca passava sem missas ou vesperas, nem largava mosteiros de frades e de freiras.

CALISTO
Que senhora respeitável...

PARMENO
Sim, por que ali fazia seus arranjos. Em casa fazia perfumes, falsificava balsamos, benjoim, polvilhos, ámbar, almissares. Tinha um quarto cheio de alambiques, redomas, pequenos vazos de barro, de vidro, de metal, de estanho, com mil formas diferentes. As gorduras, manteigas e cebos que possuia é tedioso enumerar: de vaca, de osso, de cavalo, de camelo, de cobra, de coelho, de texugo, de garça, de gazela, de gato-montês, e de lontra. E os preparados para banhos! Eram maravilhosas as ervas e raízes que estavam dependurados no teto de sua casa, sem falar nos membros de jumento. E numa pequena redoma conservava um pouco de bálsamo, útil para arranhões no nariz. Quanto às virgens, ou fazia cabaço com bexiga ou costurava mesmo. Tinha uma caçarola pintada, agulhas de pelheteiro e fios de seda encerados. O senhor pode não acreditar, mas ela conseguiu enfiar na cama do embaixador de França, por tres vezes uma de suas criadas, como se fosse virgem.

CALISTO
Desse jeito até cem vêzes!

PARMENO
Por Deus que sim! Era um costurar fino desde a manhã até a noite. E gratis para as moças que não podia pagar, por bondade de coração. Quem lhe podera lhe dizer tudo o que éssa velha fazia.

CALISTO
Está bem. Mas agora eu preciso déssa mulher. Fui eu que mandei chama-la e precisa ser tratada com respeito. Pelo amor de Deus, Pármeno, que o ciúme que você tem de Sempronio, que está me ajudando tanto neste caso, não venha atrapalhar aquilo que para mim vale mais que a propria vida.

PARMENO
Teu interesse está acima de meus sentimentos, disso você sabe muito bem.

CALISTO
Sem dúvidas seus costumes e sua educação fizeram de você o meu preferido. Agora vai.

CELESTINA
Ouço passos; alguém se aproxima. Faz de conta Sempronio que voce não está percebendo nada. Deixe-me falar aquilo que me convém.

SEMPRONIO
Fale!

CELESTINA
Você está sentindo, Sempronio, a tal ponto o sofrimento de seu amo, que até parece que você é êle e êle você. Fique certo que não vim aqui para deixar êste assunto pela metade. Não! Irei até o fim.

PÁRMENO
Cuidado com êsses dois; nos ouviram falar e querem te enganar, tenho certeza.

SEMPRONIO
Celestina, cuidado com êsse cara. Olha o que eu lhe disse.

CALISTO
Abre Pármeno.

CELESTINA
Deixa por minha conta, em breve, ele será um dos nossos. Ganhamos juntos, repartamos juntos, e folguemos juntos. Eu vou deixa-lo tão mansinho que ele acabará bicando o pão em minha mão.

CALISTO
Olha, observa, pela aparência já vemos a sua virtude interior. Oh, velhice virtuosa! Virtude envelhecida! Oh gloriosa esperança de meu fim mais desejado! O fim de minha mais deleitosa esperança! Oh salvação de minha paixão, sossego de meu tormento, regeneração de meu ser, vivificação de minha propria vida, ressurreição de minha morte! Quero chegar até você, beijar as suas mãos que trazem o remédio para mim. Não me sinto digno e isto me impede. Já adoro a terra em que pisas e em sua reverência a beijo.

CELESTINA
Isso não enche a barriga de ninguem! Ele está delirando. Diga prá ele que feche a boca e começe a abrir a bolsa. Pois se eu não confio no que as pessoas fazem, muito menos do que elas dizem.

PARMENIO
Oh Calisto desaventurado. Tonto e cego, ai no chão voce esta adorando a maior puta de todos os tempos que vem esfregando as costas em todos os puteros.

CALISTO
O que éla estava dizendo? Parece-me que éla interpretou mal as minhas palavras. Será que éla pensa que vai trabalhar de graça?

SEMPRONIO
Acho que sim.

CALISTO
Então venha comigo, pega as chaves que eu acabarei logo com essa duvida.

SEMPRONIO
Muito bem. Vamos logo. Não se deve deixar nascer o mato na calçada e nem a suspeita no coração dos amigos.

CELESTINA
Agrada-me que tenhamos tido a oportunidade para que você conheça a simpatia e o amor que eu tenho por voce, apesar do mau conceito que voce faz de mim. E digo mau conceito pelo que te houvi comentar, do que alias não faço caso. Por que a virtude nos aconselha a sofrer as tentações e a não retribuir o mal com o mal, especialmente quando somos tentados pelos jovens com pouca experiência da vida, e que com uma lealdade estupida perdem a si e a seus patrões, como agora voce leva a perder Carlisto. Eu te houvi muito bem. Estou velha, mas o houvido e algum outro sentido ainda funcionam a contento. E o que eu não ouço, eu adivinho. Voce deve saber, que Calisto andam sofrendo de amor, mas nem por isto é um tolo, por que o amor vence tudo. E deve saber também que o destino do homem é de amar a mulher e vice-versa, e a finalidade suprema desse amor é acabarem os dois numa cama. Trata-se de uma lei universal, a que obedecem todos os seres: os peixes, as feras, as aves, os repteis e até os vegetais precisam ser colocados a uma distância certa, porque uns são machos e outros são femeas. Diz alguma coisa bobinho, louquinho, anjinho. Chega pra cá garoto, que voce não sabe nada do mundo, nem de seus prazeres Mas que a raiva me mate se apesar de velha, eu facilite com você.

Pois já tens voz de homem e a barba apontando e alguma coisa que se agita entre as pernas.

PARMENO
É. Como o rabo do escorpião!

CELESTINA
Pior, porque o do escorpião morde sem inchar, e o teu faz inchar por nove meses.

PARMENO
Hi, hi, hi!

CELESTINA
Ah, você ri, não é?

PÁRMENO
Cala-te, não me tomes por idiota, apesar de criado, eu amo a Calisto porque lhe devo fidelidade, por educação, por beneficios e por ser bem tratado por ele. Ele esta perdido. Eu não suporto ve-lo nas mãos de um safado como Sempronio e de uma puta velha como voce.

CELESTINA
Vai prá puta que te pariu, seu pinto de merda. Que ousadia é essa?

PÁRMENO
Porque eu te conheço a muito tempo.

CELESTINA
Quem é você?

PÁRMENO
Quem sou eu? Eu sou Pármeno, filho do Alberto seu compadre, que morou uns tempos com voce, quando voce morava perto do Curtume.

CELESTINA
Jesus, Jesus, Jesus. Então és Pármeno, filho da Claudina?

PÁRMENO
É claro que sou eu.

CELESTINA
Macacos me mordam, que tão puta era tua santa mãe como eu. Que é que voce tem contra mim? Chega pra cá, seu tonto. Quantas porradas eu te dei e quanto beijos. Voce ainda se lembra quando dormia a meus pés?

PÁRMENO
Claro, e me lembro também quando voce me puchava até a cabeceira da cama e me apertava contra o teu corpo, e eu fugia de seu fedor de velha.

CELESTINA
Olhem só como fala êsse sem vergonha. Você não sabe que sua mãe – que Deus a tenha – te entregou a mim, quando ainda era vivo o seu pai. Me pediu que te recolhesse e te abrigasse. E como eu prometi, depois de minha promessa descançou. Voce não sabe quanto sofri, quando você fugiu, não sei por que, e não sabe também quanto tempo e dinheiro gastei na tua procura, meu filho, bem que te posso chamar de filho pois a tua mãe era como se fosse minha irmã.

PÁRMENO
Sim, mas quando ela foi presa ninguém fêz nada por éla.
CELESTINA
Que presa que nada. Bobagem. Acusaram-na uma vez de bruxa, por que a encontraram, a meia noite de cemitério em cemitério, acendendo velas numa encruzilhada. Ela era tão graciosa fazendo isso. Não tinha mêdo de andar a meia noite de cemitério em cemitério, colhendo material para a nossa profissão. Até os demonios tinham medo dela. Depois que a perdi, nunca mais êles me falaram a verdade, como falavam antes.
CELESTINA (CONTINUANDO)
Seja como ela, Pármeno, meu amigo de verdade, pois você tem a quem puxar. Você não deve servir a esse amo que você arranjou como uma lealdade estúpida, oferecendo constância quando recebe volubilidade, como acontece com êsses senhores de hoje em dia. Procure ter amigos que isto sim é coisa duradoura. Não perca tempo com os senhores, que na verdade querem a alma dos seus servos. Chupam o sangue deles, injuriando, negando recompensa. Ai daquele que envelhece num palácio. Nem com Calisto tenha ilusões dele ser seu amigo, dado a diferença de estado e condição. Está aparecendo agora uma oportunidade para que aproveitemos para que você se arranje um pouco. Assim sendo, vai ser útil para você ser amigo de Sempronio.

PÁRMENO
Celestina, eu não sei o que faço, estou confuso. De um lado te tenho por mãe, de outro a Calisto por amo. Desejo riqueza, mas quem incautamente sobe muito alto, cai mais depressa do que subiu. Por isso não quero para mim o que não for ganho honestamente.

CELESTINA
Pois eu sim. Certo ou errado que se encha a casa até o teto. A prudência só tem sentido nos velhos, e você é muito moço ainda. O que você precisa é de amizade. Além disso, quem é que pode viver sem amigos? E tres são os tipos de amizade; por afinidade, por interesse e por prazer. Por afinidade, veja a condição de Sempronio que é igual a sua, e a grande semelhança que vocês tem de virtudes. Por interesse, não há necessidade de explicação. Por prazer, é evidente que voces estão numa idade em que se tem disposição para todo tipo de prazer, pois para isso se reúnem os moços, mais que os velhos. Para se divertir, para falar em roupas, para caçoar, para comer e beber, para negociar, amores. Se voce quisesse, Pármeno, que vida gozariamos. Sempronio, por exemplo, ama Elicia, prima de Areusa...

PARMENO
De Areusa?

CELESTINA
De Areusa.

PÁRMENO
Areusa, filha de Eliseu?

CELESTINA
Areusa, filha de Eliseu.

PARMENO
Verdade?

CELESTINA
Verdade

PARMENO
Mas que coisa maravilhosa.

CELESTINA
Te agrada?

PARMENO
Não podia ser melhor.

CELESTINA
Pois aqui está quem vai te dar Areusa.

PARMENO
Ah, minha mãe, não acredito em nada disso.

CELESTINA
É um absurdo acreditar em todos, mas também é um êrro não acreditar em ninguém.

PARMENO
Não é que não creio, não me atrevo. Não perturba.

CELESTINA
Oh infeliz! Deus dá nozes para quem não tem dentes.

PARMENO
Celestina, eu estou inclinado a aceitar o que você me propõe, mas como eu não confio em Sempronio por que ele não me fará melhor, nem eu posso salva-lo de seus vícios, gostaria que so eu ficasse sabendo disso, para se ocultar o pecado. Isso porque sempre houvi dizer que não se deve dar mau exemplo.

CELESTINA
Bobagem! que não existe divertimento sem companhia. Estando com os outros a gente se diverte mais que estando sozinho. O gozo cresce em proporção ao número. Disse isto, disse aquilo, fez assim, fez assado, segurei-a assim, beijei-a

assim, assim me mordeu, assim abracei, éla se aproximou assim. Ó, que voz, que graça, que jeito! Voltamos pra lá, voltamos pra cá, música, cantemos canções. Ela vai à missa, amanhã vai sair, rondemos a sua rua, olhe a carta dela, vamos à noite, segure-me a escada, espere na porta. Como foi? Esta noite o cornudo não está em casa? Vamos outra vez, meu bem... Ah, que beleza! O que a gente faz sozinho, os burros dos campos fazem mil vezes melhor.

PARMENO
Não, não se deve jogar o mestre contra a ignorância do discípulo. Por isso fala que só quero te ouvir. E acreditar em você e com gratidão receber seus conselhos. Ordena que as tuas ordens minha imprudência se humilha.

CELESTINA
Mas fique quieto, que aí vem Calisto e teu novo amigo Sempronio.

CALISTO
Tinha dúvida, mãe, de te encontrar viva; porém é mais maravilhoso que eu esteja vivo! Recebe pois a pobre dadiva daquele que com ela a vida te oferece.

CELESTINA
Como o ouro muito fino, lavrado pela mão de hábil artífice, a obra sobrepuja a matéria, assim se engrandece o teu magnífico gesto de dar a graça e a forma de tua liberalidade.

PARMENO
Quanto lhe deu Semproneo?

SEMPRONEO
Cem moedas de ouro.

PARMENO
Puta que pariu.

SEMPRONIO
Ela falou com você?

PARMENO
Sim, cala a boca.

SEMPRONIO
Como vão as coisas?

PARMENO
Como nos convém, para meu espanto.

CALISTO
Vai agora, Celestina, consola tua casa e depois volta consolar a minha. E que seja rapido.

CELESTINA
Que Deus fique contigo.

CALISTO
E para mim te guarde.
Dei a mãezinha cem moedas de ouro. Fiz bem?

SEMPRONEO
Claro que fez! Pois além de remediar tua vida, ganhou grande honra. E para que serve a fortuna senão para servir a honra, que é o maior dos bens terrenos? E por isso o damos a Deus. Oh, como é glorioso dar! Oh, como é miserável receber! Ouça meu conselho, volta para o teu quarto e vai descansar que o teu negócio está em boas mãos. E vamos então, que sobre este assunto quero falar com você mais detalhadamente.

CALISTO
Não me parece bom que eu fique acompanhado e que vá sozinha aquela que leva consigo o remédio de meu mal. É melhor que você vá com ela e a proteja, por que da sua eficiência vai depender a minha salvação. Faz de modo que só ao te ver ela perceba o fogo que me atormenta.

SEMPRONIO
Queria cumprir o teu desejo e ao mesmo tempo queria ficar para aliviar o teu mal.

CALISTO
Sempronio, meu amigo, já que você sente tanto a minha solidão chame Parmenio para que fique junto de mim.

PARMENIO
Estou aqui senhor.

CALISTO
Não havia visto você. Não arrede o pé de Celestina, Semproneo, não se esqueça de mim e vá com Deus. E então Parmenio, o que te parece o que hoje aqui se passou? Minha dor é imensa, Melibea está distante, Celestina é sábia e boa mestra nestes assuntos. Peço a tua opinião, Parmeneo. Não abaixe a cabeça ao responder.

PARMENEO
Teriam sido muito melhor empregados os teus esforços em presentes e gentilezas a Melibea do que em dar dinheiro a essa velha que eu conheço muito bem. E o que é muito pior, ficar prisioneiro dela.

CALISTO
Seu prisioneiro como?

PARMENEO
Por que a quem voce conta o seu segredo voce entrega a sua liberdade.

CALISTO
Não é de todo burro. Mas fique sabendo que quando há muita distância entre o que roga e o que é rogado, como no caso entre minha senhora e eu, é preciso um intermediário que leve de mão em mão a mensagem àquela com quem não consigo me comunicar. Você não aprova essa teoria?

PARMENIO
Que o diabo a aprove.

CALISTO
O que voce está dizendo?

PARMENIO
Digo que um erro nunca vem sozinho e que um inconveniente é causa de muitos outros. Por-ter-se perdido outro dia o falcão, você entrou num jardim onde, procurando-o voce encontrou Melibea, encontrando-a a amou, o amor foi imediatamente desejo, o desejo sofrimento, e tudo isso, junto, será a causa da ruína das tuas riquezas, do teu corpo e da tua alma.Mas o pior de tudo é que voce caiu nas garras daquela puta velha que já correu o risco de ser pendurada na forca, treis vezes.

CALISTO
Que a pendurem uma quarta vez, porém uma vêz concluído o meu negócio. Você não tem coração, fala sem pena de mim. Não te doi onde doi a mim, Parmeneo.

PARMENEO
Prefiro que voce brigue comigo por eu te contrariar do que ficar depois aborrecido por eu não ter te dado conselhos.

CALISTO
Parece que voce quer apanhar. Vamos safado, por que falas mal do que amo tanto? E voce? O que é que voce sabe a respeito de honra? E do amor? Voce não sabe que o primeiro passo à loucura é acreditar-se sabio? O alívio que Semproneo me traz andando, você me desmancha falando Querendo se fazer de fiel, voce é montão de lisonjas apenas, refugio da inveja que por falar mal da velha a torto e a direito, quer por o meu amor em duvida. E agora chega. Eu sofrendo e voce filosofando. Tragam-me um cavalo, limpem direitinho, apertem os arreios, quero passar na frente da casa de minha senhora, de meu Deus. (SAI)

PARMENEO
O diabo que te carregue. Corre, corre que aqueles dois saberão como te deixar em pele e osso. Eu fazendo bem padeço! Aqueles dois fazendo mal saem ganhando. O mundo é assim. Se eu tivesse acreditado em Celestina, agora Calisto não teria me maltratado. Vou seguir o conselho dêles. Se disserem: mete a faca, eu meto também! Se é para destruir a casa: eu darei uma mãozinha para isso! Queimar a fazenda: já estou pondo fogo. Destrua, quebre, faça o que bem quiser, dê o seu dinheiro para as putas alcoviteiras que até nisso eu terei minha parte.

(CASA DE CELESTINA)

SIMPRONEO
Que vida folgada leva a barbuda. Dinheiro no bolso, as mãos abanando. Ei? Senhora Celestina?

CELESTINA
O que é que te traz aqui meu filho?

SEMPRONEO
O nosso doente não sabe mais o que inventar. Tem medo que voce não cumpra o que prometeu. Amaldiçoa sua própria avareza e tem medo de ter te dado pouco dinheiro.

CELESTINA
A impaciência é própria de quem ama. Qualquer demora os irrita. Especialmente esses novatos que correm atrás de qualquer miragem. Misturando o desejo que os atormenta com os seus negócios acabam por prejudicar a si próprios e ao meio mundo, inclusive aos criados.

SEMPRONIO
Que é que voce quer dizer com esse negócio de criados? Voce acha que podemos levar na cabeça com esse negócio?

CELESTINA
Não! Mas é preciso ficar naquele vai e vem, para que as pessoas vejam. Se não vão dizer que a gente ganha dinheiro a toa.

SEMPRONEO
Espero que este não seja o primeiro negócio do gênero que voce esteja fazendo.

CELESTINA
Primeiro, filhinho, poucas virgens, graças a Deus, tem se visto nesta cidade abrirem o seu negócio onde não fosse eu o primeiro a puxar o fio de seu novelo. Anoto em meu registro o nome de cada moça que nasce na cidade para controlar quantas furam o meu carretel. Que é que voce está pensando, que eu vivo de brisa? Que eu não bebo, não como, não me visto, não me calço? Nascida nesta cidade, nela criada, mantenho sempre minha honra, como todo o mundo sabe. Quem não conhecer o meu nome e a minha casa considero um estrangeiro.

SEMPRONEO
Diga minha tia, o que voce resolveu com o meu companheiro Parmenio quando eu subi com Calisto para apanhar o dinheiro?

CELESTINA
Disse-lhe que ganharia muito mais com a nossa companhia do que com a presteza que costuma servir ao seu amo e que não bancasse o santinho na frente de uma cadela velha como eu; lembrei-lhe também quem foi sua mãe para que não cismasse de avacalhar com a minha profissão porque se quisesse me xingar teria que começar pela mãe dele.
Celestina aqui foi que o viu nascer e o ajudou a criar. Sua mãe e eu éramos unha e carne. Dela aprendi os melhores segredos da minha profissão. Comiamos juntas,

dormíamos juntas, juntas tínhamos nossos momentos de prazer. Nós aconselhávamos e nos ajudávamos. Eramos como duas irmãs. Nunca ganhei um tostão sem que ela tivesse a sua metade. Eu não viveria hoje como eu vivo se a sorte quisesse que ela ainda estivesse ao meu lado. Oh, Morte! Morte! A quantos deixas abandonados! A quantos desconcerta a tua impiedosa visita. Se ela estivesse viva meus passos não seriam tão solitários. Ia calmamente até o extremo da cidade com o seu jarro na mão, e quando a gente pensava que ela estava chegando lá, ela já estava de volta. E sempre trazia algo que lhe davam aqueles que a amavam. Se assim fosse agora seu filho garanto que o seu patrão estaria depenado e nós bem de vida. Mas eu farei de Parmeneo minha tempera nem que morra, e ele será um dos meus.

SEMPRONIO
Como é que você vai fazer se ele é um traidor?

CELESTINA
Para um malandro, malandro e meio. Eu lhe darei Areusa e ele cairá nas nossas mãos.

SEMPRONIO
E com Melibea, acha que pode conseguir alguma coisa? Existe remédio.

CELESTINA
Não há cirurgião que à primeira vista possa julgar uma ferida. O que me parece agora, vou te dizer já. Melibea é bonita. Calisto louco e sincero. Nem ele hesitará em gastar e nem eu em ajudar. Enquanto correr o dinheiro, façamos o negócio render. O dinheiro tudo pode. Não há lugar tão alto em que um burro carregado de ouro não suba. Irei à casa dêles. E não será esta a bravinha Melibea, se Deus quiser, a primeira que eu não farei parar de cacarejar. Tricoteiras elas todas são, mas depois que aceitam pela primeira a sela que lhe vem ao contrário do lombo, não querem folgar nunca mais. Não arredam o pé. Mortas, sim. Cansadas, nunca! Se entram pela noite adentro não querem ver o raiar do sol; amaldiçoam os galos por que anunciam o dia e o relógio por que as apressa. Está aí um caminho que eu nunca me fartei de percorrer. Nunca vi cansado. E mesmo assim velha como sou, só Deus sabe o desejo sadio que eu tenho. Quanto mais essas que fervem sem fôgo! Depois de experimentar pela primeira vez, imploram aos que as imploravam, sofrem invés dos que por elas sofriam, tornando-se escravas dos quais eram senhoras, não mandam mais, recebem ordens, demolem as paredes, abrem janelas, fingem-se de doentes e até colocam azeite nas dobradiças das portas para que elas não chiem. Em vista disso vou tão segura à casa de Melibea como se já a tivesse em minhas mãos. Porque eu sei que ainda que eu deva começar insistindo ela é que acabará por implorar com mais insistência ainda. Vou levar comigo um pouco de fio nêste meu saquinho com outros negócios que sempre levo comigo para ter o pretexto de entrar numa casa onde não sou muito conhecida. Assim como rendas, franjas, agulhas, alvaiade, alcool e alfinêtes. Porque quem escutou a minha voz já está pronto para engolir o anzol.

SEMPRONIO
Minha tia: olha bem o que fazes lembre-se que o pai de Melibea é rico e poderoso, voce já deve ter pensado nisso. Melibea é a única coisa que eles tem na vida. Eu tremo só de pensar nisso. Não vá você buscar lã e sair tosquiada.

CELESTINA
TOSQUIADA, meu filho?

SEMPRONIO
Ou talvez ainda pior, pendurada...

CELESTINA
Ah meu filho, queres ensinar a Celestina? Quando voce ia, ela já estava voltando.

ELÍCIA
Meu Deus, que é isso Sempronio. Que novidade é essa, duas vezes nesta casa no mesmo dia?

CELESTINA
Cala a bôca sua bôba que estamos pensando em outras coisas. Lá em cima não tem ninguém? A moça que estava esperando pelo frade já foi embora?

ELÍCIA
Depois veio outra que também já se foi.

CELESTINA
Assim, atôa?

ELÍCIA
Àtôa não! Eu cuidei, com a ajuda de Deus, que todos não perdessem o seu tempo. Foi demorado, mas finalmente todos chegaram ao fim. Mais vale a quem Deus ajuda do que quem cedo madruga.

CELESTINA
Está bem. Agora sobe na água furtada e traz aquele pote de óleo de cobra que está pendurado por um cipó que eu trouxe o outro dia do mato naquela noite de tempestade. Abra a arca e do lado direito voce vai achar um papel escrito com sangue de morcêgo, debaixo da asa do dragão, de quem ontem tiramos as unhas. E não derrame aquela água de rosas que me trouxeram para fazer o perfume.

ELÍCIA
Não está aqui. Voce sempre esquece onde guarda as coisas.

CELESTINA
Meu Deus não debocha da minha velhice! Não me maltrate Elicia. E não se aproveite da presença de Semproneo, porque ele me quer mais como amiga e conselheira do que a você como amante. Entra no quarto dos ungüentos e dentro da pele do gato preto, onde eu te mandei esconder os olhos da lôba, você vai encontrar todo o resto. Traz o sangue do bode e um pouco das barbas que você cortou.

ELÍCIA
Pronto está tudo aqui agora. Eu vou com Semproneo lá para cima.

CELESTINA
Eu te conjuro, triste belzebu, senhor das profundidades infernais, imperador da corte danada, capitão soberbo dos anjos condenados, senhor das chamas sulfúrias que os vulcões ferventes emanam, governador e carrasco dos tormentos dos atormentadores das almas pecadoras. E eu Celestina, a tua mais antiga freguesa te conjuro por força e virtude destas letras vermelhas; pelo sangue daquela ave noturna com a qual estão escritas; pela importância dos nomes e sinais contidos te conjuro pela asquerosa peçonha das cobras da qual este óleo foi feito e com o qual junto este fio; vem sem tardar, obedecendo à minha vontade, envolver-te neste fio, e nele fiques sem te afastar por um momento sequer até que Melibea, nas circunstâncias criadas por mim, o compre e nele de tal maneira fique enredada que quanto mais o olhar, tanto mais o seu coração se abrande cedendo ao meu pedido, e se abra lastimando-se a tal ponto do rude e forte amor de Calisto, que, deixando de lado toda a honestidade, se desnude diante de mim consagrando os meus passos e minhas intervenções. Isto feito, pede e manda em mim à tua vontade. Porém, se não o fizeres e com muita pressa me terás como tua inimiga. Ferirei com a luz os teus cárceres tristes e escuros, desvendarei impiedosamente tuas contínuas mentiras; desgraçarei com as minhas palavras sem dó o teu nome horrível. Te conjuro mais uma vez e mais uma vez te conjuro. E assim confiando no teu supremo poder, parto com este novelo onde já te sinto escondido.

CELESTINA
Será que Semproneo tinha razão? Estas cem moedas vão me custar caro. Se os pais de Melibea soubessem a verdade dos meus passos, não me caberia castigo menor do que a morte. Então... Vou ou volto?... E Calisto...Que dirá... que pensará...que fará...? Oh, pobre de mim; mal aqui, mal acolá... Não vejo esperança em parte alguma!... Mas eu quero ir... Mais dói a vergonha de passar por covarde do que o castigo da ousadia por ter cumprido o que prometi. Tá aí a porta. Já me vi mais enroscada. Coragem Celestina, seja forte. Sempre se encontra alguem que põe os panos quentes. Todos os agouros hoje estão sendo favoráveis. Dos quatro homens que encontrei na rua um era veado e os três cornos mansos, e não tropecei como nas outras vezes. Nenhum cachorro latiu pra mim, não vi nenhuma ave prêta e o melhor de tudo é que vejo Lucrecia parada na porta. Essa não vai me atrapalhar.

LUCRECIA
Quem é essa velha que vem vindo aí?

CELESTINA
Que a paz de Deus esteja nessa casa.

LUCRECIA
Celestina, minha tia, seja benvinda. Que vento te traz por estas bandas. Faz tempo que não te vejo por aqui.

CELESTINA
Filha, meu amor, trago-lhe lembranças de sua prima Elícia e algumas coisinhas para as tuas patrôas verem, a velha e a moça, pois desde que troquei de bairro, nunca mais lhes fiz uma visitinha.

LUCRECIA
E foi só isto que te fez sair de casa? Fico espantada por que não é do seu feitio dar um passo sem proveito.

CELESTINA
Voce quer maior proveito do que este, sua bôba, do que fazer os meus negocinhos, nós os velhos estamos sempre necessitados e especialmente eu que tenho de sustentar as filhas dos outros. O jeito é sair por aí vendendo um pouco de fio.

LUCRECIA
E não disse que voce não dava passo sem proveito? A velha bordou uma tela; tem necessidade de fio e voce de vendê-lo. Entra e espera, fica à vontade que voces vão se entender.

ALISA
Lucrécia, com quem voce está falando?

LUCRÉCIA
Senhora, é aquela velha da cicatriz na cara, que morava ALI PERTO DO CURTUME? NA BEIRA DO RIO.

ALISA
Agora que eu não sei mesmo quem é.

LUCRECIA
Jesus. Minha senhora. Esta velha é mais conhecida que o tostão. Será que a senhora não se lembra que a botaram no pelourinho como feiticeira porque vendia as moças para os frades e que descasava mil casados.

ALISA
Tudo isso que voce me disse, não adiantou nada. Diga-me o nome dela, se voce sabe.

LUCRECIA
Se eu sei, minha senhora? Não há criança, nem velho em toda a cidade que não o saiba, como é então que eu não deveria saber?

ALISA
Então por que voce não o diz?

LUCRECIA
De vergonha.

ALISA
Anda burra, fala logo, você já está me irritando.

LUCRECIA
Celestina, com o perdão da palavra.

ALISA
Hi! Hi! Imagino o horror que voce tem por essa velha. Tem até vergonha de dizer o nome dela. Estou começando a me lembrar. É um tipo. Certamente veio para me pedir alguma coisa. Diga que pode subir.

LUCRECIA
Entre.

CELESTINA
Minha bôa senhora, que a graça de Deus esteja contigo e com a tua filha. Meus sofrimentos e doenças tem-me impedido de fazer visitas à tua casa; mas Deus conhece minhas límpidas entranhas, meu verdadeiro amor; pois a distância não apaga o bem querer dos corações. Assim, aquilo que eu tanto fervorosamente desejava, a necessidade ajudou a cumprir. Com a sorte adversa, veio a falta de dinheiro. Não encontrei melhor solução senão vender um pouco de fio. Soube por tua criada que a senhora tinha necessidade disto. Aqui está, vê se dele e de mim se quer servir.

ALISA
Minha honrada vizinha: teus motivos e oferecimento me comovem, e pelo que disse, eu lhe agradeço. Se o fio fôr bom, pagarei bom preço.

CELESTINA
Bom? Antes fôsse assim a minha vida e a minha velhice. Tão fino como um cabêlo, forte e rijo como corda de viola, branco como um floco de neve, fiado, posto em meadas e arrumado por estas mãos. Aqui está, em pequenos novelos. Ontem me ofereceram três moedas por novelo.

ALISA
Minha filha, atende a esta honrada mulher, por já estar ficando tarde para ir visitar a minha irmã, a mulher do Cremes, que desde hontem não a vejo e também estou preocupada porque o seu estado de saúde, pelo que me disse o seu pagem, se agravou.

CELESTINA
O diabo anda por aqui, ajudando a gente.

ALISA
Que foi que voce disse, minha amiga?

CELESTINA
Senhora, estava amaldiçoando o diabo e os meus pecados que justo nêste momento fizeram piorar o estado de saúde da sua irmã, prejudicando assim o nosso negócio. Que é que ela tem?

ALISA
Uma dor nas costas e tão forte, que pelo que me disse o pagem, temo que seja mortal. Pela amizade que me tem, vizinha, reze a Deus e peça para que ela se salve.

CELESTINA
Eu lhe prometo, senhora, que saindo daqui vou dar uma passada pelo mosteiro onde tenho frades conhecidos e devotados a mim e lhes farei o mesmo pedido. Além disso, amanhã cedo, ainda em jejum eu mesma darei quatro voltas no meu rosário rezando por ela.

ALISA
Melibea, pague à nossa cara vizinha o que for justo pelos novelos de fio. E minha amiga, desculpa-me, mas não faltará ocasião para que possamos conversar por mais tempo.

CELESTINA
Não é preciso pedir desculpas, onde não houve êrro. Me deixas bem acompanhada. Que Deus permita gozar sua florida juventude cheia de nobreza, que é o tempo que mais prazeres e deleites se alcançam. Pois a velhice não é senão um depósito de doenças, próximo da morte.

MELIBEA
Por que falas tão mal daquilo que todo o mundo espera alcançar.

CELESTINA
Desejam chegar lá, porque caminhando vivem, e viver é bom e vivendo envelhecem. Daí o menino quer ficar moço, o moço homem e o homem velho, mesmo que seja a custa do sofrimento. Só para viver.

MELIBEA
Minha tia sente o tempo que passou? Gostaria de recomeçar pela juventude?

CELESTINA
Louco seria, minha senhora, o caminhante que, cansado pelo trabalho do dia, quisesse reiniciar a jornada para voltar outra vez ao mesmo lugar. Portanto, mesmo que seja alegre a juventude, o velho mesmo, já não a deseja.

MELIBEA
És tu, então, Celestina a que morava perto dos curtumes na beira do rio?

CELESTINA
Até quando Deus quiser.

MELIBEA
Voce ficou velha; bem dizem que os dias não passam em vão. Não te teria reconhecido, si não fosse essa marca na cara. Tenho a impressão que eras formosa; pareces uma outra pessoa, estás muito mudada.

LUCRECIA
Hi! Hi! Hi! Formosa, com aquela cicatriz que lhe atravessa a cara?

MELIBEA
Do que é que você está falando, sua louca?

LUCRECIA
De como a senhora não reconheceu esta velha.

CELESTINA
Senhora, faça com que o tempo não caminhe e eu farei com que minha feição não venha a mudar. Há um provérbio que diz: chegará o dia em que não te reconhecerás no espelho.

MELIBEA
Celestina, minha amiga, tive muito prazer em ver-te e conhecer-te. Toma o teu dinheiro e vai com Deus porque me parece que ainda não comeu.
CELESTINA
Oh angélica imagem! Oh, pérola preciosa, como tu dizes isso! Que satisfação só em ver-te falar. Não sabes que pela divina bôca contra aquele infernal tentador foi dito que nem só de pão viveremos? Portanto, não só é o alimento que nos sustenta, principalmente a mim que costumo ficar um ou dois dias em jejum, cuidando de assuntos de outras pessoas. Se me der licença, tentarei explicar a necessidade e a razão da minha vinda.

MELIBEA
Conta, minha tia, todas as tuas necessidades e se eu puder ajudar eu de bom grado o farei.

CELESTINA
Minhas, senhora? Antes dos outros que as minhas, porta adentro as resolvo sem que ninguem tome conhecimento disso. Graças a Deus na minha velhice nunca me faltaram trocados para um pedaço de pão e nem uma moeda para um copo de vinho.

MELIBEA
Pede o que quiseres e seja para quem fôr.

CELESTINA
Donzela graciosa, de alta linhagem. Seu suave jeito de falar e seu gesto alegre me permitem a ousadia de te dizer o que preciso. Acabo de deixar um doente à morte, que com uma só palavra saída da tua nobre bôca, que eu leve guardado no meu peito, acredita que seja salvo devido a muita devoção que tem à sua formosura.

MELIBEA
Minha boa mulher, não te compreenderei se não esclareceres melhor o teu pedido. Ao mesmo tempo, tanto me comove quanto me fazes ficar nervosa. Eu me sinto feliz, se a minha palavra pode salvar um doente. Portanto, não deixe que o embaraço e o temor te impeçam de fazer o pedido.

CELESTINA
Perdi o mêdo, senhora, contemplando a sua beleza. Não posso acreditar que Deus criasse inutilmente gestos tão perfeitos, traços tão formosos, se não para serem usados como livros abertos de virtudes, de misericórdias, de compaixão.

MELIBEA
Pelo amor de Deus, sem mais demora, me diga quem é êsse doente!

CELESTINA
Trata-se de um jovem cavaleiro, gentil homem de puro sangue, chamado Calisto.

MELIBEA
Não me diga nem mais uma palavra, não vá adiante. É esse o doente por quem fazias tantos rodeios no teu pedido? Merecerias a morte só por tê-lo nomeado. Sua doença é a loucura. Queimada sejas, alcoviteira, feiticeira, hipócrita, inimiga da honestidade, autora dos erros abomináveis. Jesus, tire-a da minha frente Lucrécia, porque desfaleço, porque o sangue fugiu das minhas veias. Bem merece isto quem a essa canalha dá ouvidos.

CELESTINA
Maldita hora, se não me ajudares. Força irmão, que vai tudo por água abaixo.

MELIBEA
Ainda ousas resmungar diante de mim? Querias por a perder a minha honestidade para dar a vida a um louco? Querias destruir a casa e a honra de meu pai ganhando a mim, velha maldita? E eu te garanto que o proveito que pretendes tirar daqui não te servirá senão para arrasar-te ainda mais, por teres ofendido a Deus, dando fim aos teus dias.

CELESTINA
Teu temor, senhora, não permitiu que eu me explicasse. Por Deus, deixe-me concluir o que eu tenho a dizer, que assim nem Calisto será culpado e nem eu condenada.

MELIBEA
Jesus, que eu não ouça mais o nome dêsse louco, cara de fantasma, comprido como uma cegonha, cara de parede mal pintada, se não eu caio morta aqui. Foi ele que o outro dia quando me viu, começou a desvairar diante de mim, considerando-se irresistível. Diga-lhe que se pensou que era tudo seu e que tinha o campo aberto porque eu me permiti mais em ouvir as suas bobagens do que castigar o seu erro, foi para poder considera-lo antes louco do que tornar público o seu atrevimento. Avise-lhe que se afaste do seu propósito, isso lhe será muito saudável, se não poderá acontecer que este seja o discurso mais caro que já fez em sua vida. E dá graças a Deus, que vás sã e salva desta enrascada.

(FICA ENROSCADA NO NOVELO)

CELESTINA
Mais forte era Tróia, e outras mais bravas já tenho amansado.

MELIBEA
Que dizes? Fala de forma que te possa ouvir. Tens alguma desculpa que possa abrandar a minha raiva e explicar o teu erro e tua audácia? Que palavras queres levar para êsse homem que não me envergonhe? Responde: pois acabas de dizer que não te deixei concluir.

CELESTINA
Uma oração, senhora, para curar a dôr de dentes, que me disseram que sabias, e o teu cordão cuja fama corre que tocou as relíquias de Roma e Jerusalém. O cavalheiro de quem lhe falei morre por causa dessa dôr. Este é o motivo de minha vinda. Mas sofra ele sua dor, como castigo, por ter escolhido mensageira tão desastrada.

MELIBEA
Se querias isso, por que logo não o disseste?

CELESTINA
Não me passou pela cabeça, que alguém pudesse interpretar mal as minhas palavras, sabendo eu que se tratava de um motivo tão elevado.

MELIBEA
Não leve muito em conta e nem te espantes muito com a minha atitude, porque havia duas coisas no que você disse que me fizeram perder a paciência: mencionar o nome desse cavaleiro que se atreveu a falar comigo e ainda pedir para ele uma coisa, que como eu podia suspeitar, só poderia ser em prejuízo de minha honra. Mas como tudo acabou bem, meu coração está aliviado porque é uma obra pia e Santa tratar os doentes.

CELESTINA
E que doente, senhora, por Deus, se o conhecesse bem não terias dito o que disse no momento da raiva. Por Deus, não há maldade em sua alma: a sinceridade de Alexandre, a força de Heitor, os gestos de um rei, gracioso, alegre, de sangue nobre como sabes, um grande guerreiro, se o visses armado, parece São Jorge. Força e energia, nem Hércules teve tanta. Sua presença, suas feições, a disposição, a desenvoltura, seria preciso outra língua, mais hábil do que a minha para descrevê-las. Enfim, parece um anjo do céu. Sou capaz de jurar que aquele suave Narciso que se enamorou da própria imagem, quando a viu refletida nas águas de uma nascente, não era tão bonito. Agora, senhora, imagine, tombado na cama por causa de um só dente do qual jamais cessa de se queixar.

MELIBEA
Quanto tempo faz...?

CELESTINA
Esta Celestina aqui o viu nascer. Vinte cinco anos.

MELIBEA
Não estou perguntando isso. Não estou interessada em saber a sua idade. Quero saber apenas quanto tempo faz que sofre desse mal.

CELESTINA
Oito dias, senhora, segundo me consta. Mas vendo a sua fraqueza, parece que está doente a um ano. E o melhor remédio que encontrou até agora, é pegar numa guitarra e tocar canções tão tristes que até o próprio instrumento parece se lastimar. E se por acaso canta os pássaros param no ar para ouvi-lo.

MELIBEA
Como me envergonho da minha impaciência. Mas em retribuição aos teus esforços e sofrimentos quero quanto antes atender ao teu pedido e dar-te logo o meu cordão. E como, até que chegue a minha mãe, não terei tempo de acabar de escrever a oração, venha apanhá-la amanhã de manhã, mas secretamente.

LUCRECIA
Ai, ai, ai. Está perdida minha ama. Quer que Celestina venha secretamente. Ela quer dar mais do que disse.

MELIBEA
O que você disse Lucrécia?

LUCRECIA
Nada. Nada. Eu disse senhora que é tarde.

MELIBEA
Veja titia. Não vá contar a esse cavalheiro o que passou aqui, porque não quero que me julgue irrascível ou injusta.

LUCRÉCIA
Eu não tinha razão? As coisas vão mal.

CELESTINA
Não tenha dúvida senhora Melibea, de minha discrição. Podes estar certa que tanto sei sofrer, quanto esconder. Eu vou com teu cordão tão alegre, que até me parece que o coração dela, lá em casa, já lhe contou a graça que você lhe fez e que vou encontrá-lo aliviado.

MELIBEA
Farei mais ainda, por teu doente, se necessário fôr.

CELESTINA
Será preciso, e mais farás ainda. Mas não será o caso de agradecer.

MELIBEA
O que foi que disseste sôbre agradecer?

CELESTINA
Estou dizendo que um dia ele com a sua vinda há de te agradecer.

LUCRECIA
Troca em miudos essas palavras.

CELESTINA
Lucrécia, minha filha, dá um pulinho lá em casa que eu vou te dar uns pozinhos, para tirar esse mau hálito da bôca, que te enfeia bastante. Não vá contar nada a sua patroa.

LUCRECIA
É disso que eu preciso. Preciso mais do que a comida. Que Deus te dê uma velhice serena.

CELESTINA
Então, porque resmunga contra mim, louquinha? Cala a bôca, você não sabe se vai precisar de mim numa coisa mais importante.

MELIBEA
O que foi, minha tia?

CELESTINA
Nada, estamos nos entendendo.

MELIBEA
Diga, por favôr, por que me aborreço quando na minha frente falam de coisas das quais não tomo parte.

CELESTINA
Senhora, não se esqueça da oração e aprenda comigo a saber controlar a tua ira.

CELESTINA
Oh terrível apuro. Oh cruel ousadia. Teria experimentado o gosto da morte, se a minha astúcia não tivesse mudado o rumo do meu pedido. Oh belzebu a quem conjurei! Sou tua, voce me deste mão forte no momento preciso. Amansaste a bravia potranca.Oh velha Celestina, estás alegre agora, hein? Oh óleo de víbora, oh, novelo de fios brancos. Deste negócio vais arrancar mais do que em quinze cabaços refeitos. Ah cordão, cordão, amarrada nele trarei a força, pela minha vida, aquela que me negou uma palavra de agrado.

SEMPRONIO
Ou eu não estou enxergando bem, ou aquela é Celestina. Parece que está endemoniada.

CELESTINA
Por que te benzes, Sempronio. Só de me ver?

SEMPRONIO
Nunca ninguem te viu andar na rua de cabeça baixa com os olhos cravados no solo sem olhar para ninguem, como agora. Nunca te vi a resmungar por entre os dentes e vir correndo como se tivesse levado chicotadas. Mas falando sério, por Deus diga-me como vão as coisas. Há mais de uma hora que estou esperando por você e esta demora me estava dando as melhores esperanças.

CELESTINA
Oh meu filho, que teoria mais boba. Também podia ter demorado lá e ter deixado o pescoço.

SEMPRONIO
Minha tia, não te deixo sair daqui sem me contares tudo.

CELESTINA
Semproneo, meu amigo: eu não posso falar aqui, o lugar não é apropriado. Venha comigo, na frente de Calisto ouviras verdadeiras maravilhas. Eu quero que ele ouça de minha própria boca o que foi feito. Quero que a glória deste trabalho seja toda minha, ainda que recebas uma partezinha do lucro.

SEMPRONIO
Partezinha, Celestina, não estou gostando disso que voce está dizendo.

CELESTINA
Fica bonzinho, seu bobo, parte ou partezinha, tanto faz, eu te darei o que quiseres. O que eu tenho é teu. Vamos gozar e aproveitar, e na hora de repartir, não vamos brigar. E, além disso, voce sabe que os velhos têm mais necessidades do que os moços, principalmente tu que estás com tudo e de papo cheio.

SEMPRONIO
Há coisas mais necessárias que a comida.

CELESTINA
Que é isso meu filho, voce precisa de uma meia dúzia de bugigangas. Mas, ai, daquele Sempronio de quem tem de manter a dignidade e esta ficando velha como eu.

SEMPRONIO
Oh! Velha cheia de veneno, ambiciosa e avarenta. Quer me enganar a mim como a meu amo. Oh! Velha ruim e falsa. Foi o diabo que me levou a me meter com ela. Mas a culpa foi minha. Que ganhe o mais que puder, mas que vai cumprir a promessa vai. Ou por bem, ou por mal.[75]

CELESTINA
Que estás dizendo, Sempronio? Estás falando com quem? Que é que você está fazendo ai atrás, grudado no rabo de minha saia? Vamos andando. Você está com a cara transtornada! Você só quer meter a mão no dinheiro, e não quer saber de mais nada! Vamos depressa que o teu patrão já deve estar louco com a minha demora.

SEMPRONEO
Está louco de qualquer jeito.

[75] Este trecho encontra-se apagado na fotocópia da tradução. O conteúdo da fala de Sempronio foi reescrito com base em consulta à adaptação original que se encontra na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) Rio de Janeiro. Mesmo assim, devido à ação do tempo, muitas palavras estavam ilegíveis. Neste caso optou-se pela tradução de tais palavras diretamente do original.

CELESTINA
Cala a boca Semproneo.

CALISTO
Parmenio, mãos de merda, abre êsse maldito trino e deixa entrar esta mulher honrada de cujas palavras depende a minha vida. Que tens a me dizer, minha senhora?

CELESTINA
Oh, Calisto, meu senhor. Meu novo freguês. Apaixonado pela linda Melibea e com tôda razão. Como conseguirás pagar esta velha que hoje já arriscou a vida por tua causa? Nunca se viu mulher que se controlasse em tal apuro como eu, que, só, em pensar, se me esvaziam de sangue as veias do meu corpo. Por um momento, minha vida valeu menos que êste meu manto aqui velho e rasgado.

PARMENO
Essa velha não perde tempo. Daqui a pouco vai pedir uma saia, tudo pra ela, e nada que se possa dividir. Vai ver que nem vai lhe pedir dinheiro. Porque dinheiro é divisível.

SEMPRONIO
Cala a boca, seu louco, que Calisto te mata se te ouvir.

CALISTO
Minha tia, digas logo o que tens a dizer ou então toma este punhal e mata-me.

CELESTINA
Que punhal, coisa nenhuma! O punhal traz a morte e eu quero te dar a vida trazendo boas novas daquela a quem mais amas.

CALISTO
Boas novas, senhora?

CELESTINA
Boas, pode-se dizer assim, pois a porta ficou aberta para a minha volta e com mais prazer me receberá com esta saia rasgada do que a qualquer outro vestido de seda ou brocado[76].

PARMENIO
Sempronio, costure-me a boca, que eu não agüento mais ela. Já encaixou a saia no negócio.

SEMPRONIO
Pelo amor de Deus, Parmenio, cala a boca se não te mando a puta que pariu (Se está tentando arranjar a saia faz bem, porque tem necessidade dela)

[76] O trecho sublinhado encontra-se ilegível na adaptação. Optou-se pela tradução diretamente do original para melhor entendimento do enredo.

CALISTO
Por Deus, diga-me senhora, o que ela fazia quando a senhora entrou? Como estava vestida? Como a recebeu?

CELESTINA
Com a mesma cara que os touros enfrentam os toureiros.

CALISTO
A isso a senhora chama de boas novas que me trazem a vida? Vocês houviram isso? Quais seriam, então as que trariam a morte?

CELESTINA
Trago-lhe a sua severidade convertida em mel, sua ira em mansidão, o seu arrebatamento em paz e sossêgo. Para que pensas que foi para lá a velha Celestina, se não para abrandar sua furia, acolhendo em seu manto os golpes de desdém?

CALISTO
Quem me dera estar embaixo de teu manto, escutando aquela a quem os deuses ungiram de tão extremas graças.

CELESTINA
Debaixo de meu manto? Coitada de mim. Serias descoberto logo através dos trinta buracos que êle tem. Se Deus não me mandar um novo

PARMENIO
Caio fora, Sempronio. Não aguento mais, fica você escutando aí.

CELESTINA
Disse-lhe que um moço estava sequioso de uma só palavra que saísse de sua boca para abrandar a tua grande dôr. Ela ficou espantada com as minhas palavras, quando mencionei o seu nome ela cortou as minhas palavras gritando que saísse da sua frente. Eu fiquei tranqüila porque já sabia que era próxima a sua queda e rendição, e só me preocupava em dar outro sentido ao que havia dito.

CALISTO
E como o fizeste?

CELESTINA
Disse-lhe que a palavra que esperava dela era uma oração, que o teu sofrimento era uma dôr de dentes.

CALISTO
Oh! Que astúcia maravilhosa. Que é que voces acham rapazes? Quem seria capaz de inventar isso? Existe uma mulher assim, neste mundo?

CELESTINA
Senhor, não interrompas minhas explicações. Deixa-me dizer tudo, pois a noite se aproxima e voce sabe que os malfeitores não são amigos de claridade. E indo para casa, posso ser surpreendida por um encontro desagradável.

CALISTO
Os rapazes apanharão as tochas e te acompanharão.

PARMENIO
Claro, Claro. Se não podem violentar a menina! Você vai com ela Sempronio, porque ela tem mêdo dos grilos.

CALISTO
Você disse alguma coisa, Parmeninho?

PARMENIO
Senhor, dizia que eu e Sempronio acompanhássemos a velha, porque está muito escuro.

CALISTO
Está bem. Diga, que mais se passou? O que é que éla respondeu quando você pediu a oração?

CELESTINA
Que a daria de bom grado. E lhe pedi mais?

CALISTO
O que?

CELESTINA
O cordão com o qual ela sempre apertava a cintura. Disse-lhe que seria um bom remédio para a tua doença, porque este cordão havia tocado as relíquias de Roma e Jerusalém.

CALISTO
E o que foi que ela disse?

CELESTINA
Me dê parabéns![77]

CALISTO
Oh, meu Deus! Toma esta casa toda e tudo o que ela contém. Pede o que quiseres.

CELESTINA
Por um simples manto que dês a esta velha ela porá em tuas mãos o cordão que cingia o corpo de Melibea.

CALISTO
Manto? Que manto que nada. Manto e saia e tudo o que eu tenho...

CELESTINA
Eu preciso de um manto e com isto eu estarei satisfeita.

---

[77] O trecho sublinhado encontra-se ilegível na adaptação. Optou-se pela tradução diretamente do original para melhor entendimento do enredo.

CALISTO
Corre, Parmeneo, e chame o meu alfaiate. Que ele corte logo o manto e saia.
PARMENIO
Isso. Para a velha, tudo, e eu que me arrebente.

CALISTO
O que estás resmungando, que não te entendo.

PARMENEO
Digo senhor, que já é tarde para que venha o alfaiate.

CALISTO
E tu senhora, tenha paciência o prometido é devido. E agora mostra-me aquele santo cordão que teve o privilégio de cingir o corpo dela.

CELESTINA
Tome este cordão, e pela minha vida, eu entregarei voce a ela também.

CALISTO
Acredito em tudo o que dizes, porque me trouxeste esta joia. Oh, minha glória e envoltório daquela angélica cintura. Eu te vejo e nem ouso acreditar. Oh, cordão! Cordão! Ó laços de minha paixão nos quais se esconde o meu desejo.

CELESTINA
Pare já com esse devaneio, senão ainda vai acabar rasgando esse cordão.

CALISTO
Oh! Desgraçado de mim, porque o céu não permitiu que este cordão fosse tecido das fibras da minha carne e não de seda vulgar como é. Oh! Que segredos deves ter vislumbrado em contacto com aquela divina criatura.

CELESTINA
Voce verá mais e com um sentido mais profundo, se não acabar com este cordão aqui continuando a falar besteiras que estás falando.

CALISTO
Cala-te senhora, pode deixar que eu e o cordão nos entendemos muito bem.

SEMPRONEO
Não vai querer agora, gozar com esse cordão, em vez de gozar com Melibea.

CALISTO
Que desmancha prazeres, voce é.

SEMPRONEO
Falando tanto assim voce se mata e enche aos outros que te ouvem. Pare um pouco, deixe Celestina terminar.

CALISTO
É verdade que eu te aborreço, minha tia, por falar tanto, ou é esse moço que está bêbado?

CELESTINA
Embora ele não esteja é bom parar com isto. Trate o cordão como cordão, para que saibas a diferença quando falares depois com Melibea.

CALISTO
Oh, minha tia, minha consoladora, deixa me consolar com este mensageiro de minha glória.

CELESTINA
Por hoje basta. Eu já vou. Não se esqueça senhor, amanhã, ao sair de casa, de amarrar o rosto com um pano, porque não quero que ela desconfie do pedido que lhe fiz, caso veja voce na rua.

CALISTO
Toma, por teu serviço. Porém dize-me, passou-se alguma coisa mais? Quero ainda ouvir todas as palavras que saíram daquela doce boca.

CELESTINA
Cala-te e não te canses mais, me dê licença que já é muito tarde e deixa-me levar o cordão, porque, como voce sabe, eu preciso dele.

CALISTO Oh! Desgraçado de mim. O destino me é contrário. Rapazes! Levem esta senhora até a casa dela, que a acompanham tanto a alegria e o prazer quanto ficam comigo a tristeza e solidão.

CELESTINA
Fique com Deus. Amanhã estarei de volta. Espero que a minha resposta e o manto se encontrem no mesmo momento.

PARMENEO
Você se lembra quando te contei de meus amores por Areúsa, você prometeu que a conseguiria para mim.

CELESTINA
Se prometi, não esqueci, não pense que por causa destas seis dúzias de anos que carrego nas costas perdi a memória! Na tua ausência já dei um toque nela. Agora deve estar pronta para o xeque-mate. Vamos à casa dela, é o mínimo que posso fazer por voce.

PARMENIO
Sabe, eu tinha esperança de alcançá-la, apesar de nunca conseguir falar com ela. É como dizem: em amor quem desdém quer comprar.

CELESTINA
Pois agora voce vai vêr o quanto significa para mim, quanto poder tenho sobre elas e quanto sei a respeito de amor. Devagar. Aqui está a porta, fiquemos em silêncio para que as vizinhas não percebam. Subirei primeiro para ver o que se pode fazer e, quem sabe, eu e voce vamos conseguir mais do que a gente imaginava.

AREUSA
Quem está aí? Quem está chegando a uma hora dessas?

CELESTINA
Quem não te quer mal, certamente; quem nunca dá um passo sem pensar em seu bem; quem se lembra mais de voce do que si mesma; uma namorada, apesar de velha.

AREUSA
Minha tia, que surpresa. Já tinha me deitado.

CELESTINA
Com as galinhas, minha filha?

AREUSA
Nossa! Que frio vou por a roupa de novo, que frio!

CELESTINA
Não é preciso, minha vida, entra na cama que a gente conversa melhor.

AREUSA
É uma ótima idéia, porque estou mesmo precisando, passei mal o dia inteiro. Assim a necessidade, mais que o vício, fizeram-me trocar[78] as saias pelos lençóis.

CELESTINA
Mas não fique aí sentada. Vai para debaixo das cobertas que é melhor para você.

AREUSA
É um bom conselho, minha tia.

CELESTINA
Ah, como estes lençois ficam perfumados quando voce se mexe, que frescura; Deus te abençoe! Que lençois e que colcha. Que travesseiros. Que brancura você vai ver como te quer bem quem te visita a estas horas. Deixa-me olhar à vontade para voce.

AREUSA
Calma, minha tia. Não mexa em mim que eu sinto cócegas, as cócegas me fazem rir e o riso me provoca a dor.

CELESTINA
Que dor, meu bem? Você está brincando, comigo?

---

[78] O trecho sublinhado encontra-se ilegível na adaptação. Optou-se pela tradução diretamente do original para melhor entendimento do enredo.

AREUSA
Deus que me castigue se estou brincando. Há quatro horas que morro de dor aqui dentro e a dor vai subindo até os peitos e parece que quer me arrancar desta vida.

CELESTINA
Deixa eu ver. Eu entendo um bocado dêsse assunto, porque afinal de contas cada uma de nós sofremos dessa dor aqui dentro.

AREUSA
Aí, um pouco mais pra cima, aí no estomago.

CELESTINA
Deus que te abençoe e São Miguel Arcanjo, também! Como está fresca e gordinha! Que peitinhos e que graça. Vendo o que todo o mundo vê eu te achava formosa, mas agora, garanto que não existem na cidade três moças de corpo igual ao teu. Parece até que voce tem quinze anos. É um verdadeiro pecado não dar uma parte dessas graças a todos os que te querem bem. E é também pecado afligir os homens sem os consolar.

AREUSA
Arranje-me um remédio, minha tia, e não fique zombando de mim.

CELESTINA
Essa é uma dor muito comum em nós, o que vi muitas fazerem e sempre deu certo é o seguinte: tudo o que tem cheiro forte é bom, arruda, incenso, fumaça de penas de perdiz. Isso tudo costuma acalmar um pouco essa dor aqui dentro. Mas há uma outra coisa que sempre me pareceu muito melhor, mas desta nem é bom não falar pra quem esta com essa cara de santa.

AREUSA
O que é isso minha tia! Eu sofrendo e a senhora escondendo o meu alívio. O que é?

CELESTINA
Vamos deixe disso que voce está me entendendo muito bem. Não banque a boba pra cima de mim.

AREUSA
Ah, sim, mas o que queres que eu faça? O meu querido partiu para a guerra ontem. Você acha que eu devia fazer para ele uma maldade?

CELESTINA
Ora, maldade.

AREUSA
Certamente seria. Ele me dá tudo o que necessito e me trata como se eu fosse sua senhora. Mas deixemos isto de lado, que já é tarde, e conta-me o motivo da tua visita.

CELESTINA
Voce se lembra o que te falei sobre o Parmeneo. Ele se queixa de que voce não se digna sequer olhar para ele. Não sei por que. Voce bem sabe que o estimo e o quero como se fosse um filho. E sabes também o parentesco que existe entre voce e Elicia a qual recebe Semproneo na minha casa. Não me negue o que te custa tão pouco: vocês duas parentas eles dois companheiros. Ele esta aí comigo. Pode subir?

AREUSA
Coitada de mim se ele nos escutou.

CELESTINA
Não, ele ficou lá embaixo. Quero que ele suba. Quero só que voce o conheça, que fales com êle e que lhe faça uma bôa cara. Se voce achar que está tudo bem: gozem os dois. Porque embora ele ganhe alguma coisa, voce não vai perder nada.

AREUSA
Eu sei minha tia, que o que a senhora está dizendo, no presente assim como no passado, são coisas para o meu bem. Mas como querem que eu faça isso se tenho a quem prestar contas? Se o meu descobre, me mata. Todas essas vizinhas invejosas vão contar na certa.

CELESTINA
Com isso não se preocupe que eu e Parmeneo chegamos de mansinho.

AREUSA
Não, não. Eu não estou falando a respeito desta noite. Eu estou falando das noites seguintes.

CELESTINA
Como? Então você é dessas? Então você nunca vai ter casa assobradada, minha filha. O que você faria se estivesse morando na cidade? Ah, minha filha se você conhecesse da sabedoria da tua prima que em muito aproveitou os meus conselhos. Está uma doutora nos assuntos; um na cama, outro na porta e um terceiro que suspira por ela, que a gente precisa ficar segurando. A todos atende , faz boa cara e todos pensam que são muito amados e cada um está certo que não existe outro, que é exclusivo e que só ele que lhe dá o que é preciso. Ah, minha filha, coitado do rato que só conhece um buraco. Um só nunca chegou pra mim. O que é que você pretende com êsse número um? Êsse número tem mais inconvenientes do que os anos que levo nas costas. Pelo menos dois, que é um número simpático assim como você tem duas orelhas, duas perninhas, dois peitinhos;... Sobe, Parmeneo.

AREUSA
Não, não suba. Morro de vergonha, pois nem o conheço direito. Eu sempre tive muita vergonha dêle.

CELESTINA
Pode deixar que essa eu tiro e como êle também é acanhado, quem vai ter que atear fogo sou eu.

PARMENO
Minha senhora, Deus salve sua graciosa presença.

AREUSA
Cavalheiro, sejais benvindo.

CELESTINA
Chega pra cá seu burro. Como é que você vai sentar lá longe? Senta aqui. Prestem atenção os dois o que vou dizer: aí está Parmeno, o que te prometi, aqui está minha filha, o que te pedi. Êle sempre sofreu por sua causa, por isso vendo o padecimento dêle, espero que você não vá querer que êle morra, e como estou vendo que êle também te agrada, não será mal que êle passe a noite em tua casa.

AREUSA
Minha tia, pelo amor de Deus, que isso não aconteça, Jesus, protejei-me.
PARMENO
Minha tia, pelo amor de Deus, que eu não saia daqui sem ter conseguido um bom resultado. Morro de amor só de vê-la. Diga-lhe que lhe ofereço tudo o que possuo, pois parece que nem quer me olhar.

AREUSA
O que é que este senhor está falando?

CELESTINA
Nada, nada. êle está dizendo que está muito feliz com a sua amizade, porque és uma moça muito honrada e que qualquer presente que êle te der não fica mal. E como tudo isso acontece por meu intermédio êle promete, daqui pra diante, vai ser amigo de Sempronio e vai trabalhar contra seu patrão num negocio que temos em conjunto. Não é verdade Parmeno? Prometido?

PARMENO
Prometido sem dúvida.

CELESTINA
Ah, bandido. Tenho tua palavra. Chega pra lá seu tonto, quero ver do que você é capaz antes que eu vá embora. Quero ver essa cama funcionar.

AREUSA
Creio que êle não será tão descortês a ponto de querer penetrar sem licença em lugar não permitido.

CELESTINA
Estás com cortesias e licenças? Não vou ficar aqui esperando que amanheças sem dor e êle sem côr. Isto é que os médicos da minha terra me mandavam comer quando eu ainda tinha bons dentes.

2º A T O

PARMENO
Que claridade é esta que está entrando pela janela?

AREUSA
Dorme meu bem. Como pode estar amanhecendo se eu nem fechei os olhos?

PARMENO
Tenho certeza que já é dia. Que êrro cometi traindo assim meu amo! Como é tarde!

AREUSA
Tarde?

PARMENO
Muito tarde!

AREUSA
Mas não pode ser, a minha dor ainda não passou.

PARMENO
Que é que você quer, minha vida?

AREUSA
Quero que tratemos um pouco mais da minha dor!

PARMENO
Não leve a mal, mas o sol já vai alto. Se me demorar ainda mais meu patrão vai ficar aborrecido. Porém, volto amanhã e todas as vêzes que você quiser. Vamos nos encontrar mais tarde. Vá para casa de Celestina para almoçar conosco...

AREUSA
Vou com prazer. Vá com Deus. E não se esqueça de fechar a porta.

PARMENO
Deus fique contigo. Oh, que prazer sem igual! Oh, que alegria sem fim! Não há homem mais feliz do que eu! Como uma coisa tão maravilhosa foi tão facilmente conseguida! Se eu concordasse com as sujeiras dessa velha, deveria andar de joelhos o resto da vida para lhe agradecer; Que é isso? Sempronio já na porta a estas horas? Madrugou?

SEMPRONIO
Ô seu vagabundo, isso são horas de voltar? Não sei o que pensar deste seu atraso, a não ser que ficaste para esquentar a velha esta noite, como fazias quando menino.

PARMENO
Oh! Sempronio, meu amigo e mais que irmão. Não estragues o meu prazer. Seja bonzinho e eu te contarei tôdas as maravilhas que se passaram comigo essa noite.

SEMPRONIO
Fala, o que é que foi? É alguma coisa sobre Melibea?

PARMENO
Que Melibea, nada. É de outra que estou falando, por quem estou apaixonado. Tão linda e cheia de graça quanto Melibea.

SEMPRONIO
Mas que é isso? Vou morrer de rir! Você ficou maluco? O mundo vai acabar, está todo mundo apaixonado! Calisto ama Melibea, eu amo Elicia e você arranjou uma para te fazer perder o resto de miolo que tinha.

PARMENO
Quer dizer que amar é loucura?

SEMPRONIO
Segundo a tua opinião, se estou bem lembrado; porque já te ouvi dar varios conselhos a Calisto, contradizendo a Celestina querendo impedir a mim de gozar a vida enquanto você aproveita para gozar a sua. Agora você chegou aonde eu queria e vou judiar de você.

PARMENO
Não há alegria sem dor. Quem poderia ter vindo mais contente do que eu e sofrer agora a mais amarga recepção. O senhor está vendo. Quem podia alcançar tanta glória nos braços de minha querida Areusa, para depois ser tão maltratado, como estou sendo agora?

SEMPRONIO
Você disse Areusa? Você conhece Areusa, a prima de Elicia?

PARMENO
Claro que conheço! E de que prazer estaria eu falando?

SEMPRONIO
Eu não disse que era um cretino? Eu vou estourar de rir. Que é que você quer dizer com essa gloria de tê-la alcançado? Ela estava numa janela muito alta, por acaso?

PARMENO
Se você duvida, pergunta pra ela.

SEMPRONIO
Estou vendo aí o dedo da velha.

PARMENO
Aonde?

SEMPRONIO
Ela me disse que gostava muito de você. Arranjaste um bom padrinho.

PARMENO
Padrinho não, madrinha. Oh, Areusa, como eu poderia descrever os encantos dessa mulher, sua voz, sua formosura?

SEMPRONIO
Está bem, está certo. Mas quanto te custou? Voce lhe deu alguma coisa?

PARMENO
Não, claro que não. Mas se tivesse dado, seria um dinheiro bem empregado. Convidei-a para almoçar em casa de Celestina, se voce quiser vamos todos pra lá.

SEMPRONIO
Todos quem meu irmão?

PARMENO
Você, eu, ela, e Elicia que já está na casa velha. Vai ser do cacête!

SEMPRONIO
Dê cá um abraço. Vamos comer e nos divertir, que nosso amo vai jejuar por todos.

PARMENO
E o coitado o que está fazendo?

SEMPRONIO
Está lá em cima, onde você o viu a noite. Quando eu entro, êle ronca, quando eu saio êle canta. Não sei se com isso êle sofre ou descansa.

PARMENO
E êle não me chamou, nem se lembrou de mim?

SEMPRONIO
Ah! Vai à merda! Se não se lembra nem dele mesmo, vai se lembrar de você?

PARMENO
Até nisso eu tive sorte.

SEMPRONIO
Mas, vamos subir para ver o que êle está fazendo.

CALISTO
(CANTA) Em grande perigo me vejo
Vejo a morte sem tardança
Pois o que me pede o desejo
Me nega a esperança.
PARMENO
Nosso patrão está cantando.

SEMPRONIO
Que poeta filho da puta.

CALISTO
(CANTA)
(FALA) Quem está na sala?

PARMENO
Senhor!

CALISTO
Já é muito tarde da noite? Já é hora de deitar?

PARMENO
Claro que é tarde, porém para levantar.

CALISTO
Que é que você está dizendo? Está louco? A noite já passou?

PAMERNO
E uma boa parte do dia.

CALISTO
Me diz, Sempronio. Esse maluco não está delirando dizendo que já é dia?

SEMPRONIO
O Calisto, esqueça Melibea, por um instante, que você enxergará a claridade.

CALISTO
Agora acredito. Ouço os sinos da missa, Dê-me as roupas, irei à igreja, rezar a Deus a fim de que inspire Celestina e ponha o amor no coração de Melibea, que será a minha salvação, ou dê um breve fim aos meus tristes dias.

SEMPRONIO
É preciso dar tempo ao tempo. Você não queria que trouxessem Melibea amarrada num cordão, como se fosse uma coisa que se compra na feira. Fica tranqüilo, que não se pode alcançar tão depressa assim uma graça tão grande.

CALISTO
Você está louco! Não quero saber nem de discurso nem de conselhos que só servem para aumentar o meu desejo. Irei sozinho para a missa e não voltarei enquanto vocês não vierem me felicitar pela volta vitoriosa de Celestina. Estou com a alma transtornada. Fiquem com Deus, meus filhos.

PARMENO
E assim termina a estória daquele sujeito que querendo se transformar em passarinho, tomou o remédio errado e virou burro.

SEMPRONIO
Parmeno, está na hora do almoço.

PARMENO
É, vamos logo. Na certa vão reclamar pela nossa demora. Segura aqui, Sempronio. Espero que Celestina já tenha terminado as suas orações na igreja, e voltado para casa.

SEMPRONIO
Celestina, na igreja?

PARMENO
Bem, meu irmão, não há puta nem ladrão que não tenha sua devoção.

SEMPRONIO
Parece que você não conhece Celestina. Quando está ocupada com seus negócios, não se lembra nem de Deus, nem dos Santos. Quando há o que mastigar em casa, a igreja fica em paz. Até as contas do rosário só servem como lembrete, de quantas virgens ela tem que recuperar, e quantas outras meter na cama de alguém.

PARMENO
Agora, silêncio. É melhor bater.

SEMPRONIO
Que nada, nós somos da casa.

CELESTINA
Ah, meus queridos, minhas pérolas de ouro. Como é bom ver vocês.

PARMENO
Olha os elogios fingidos.

CELESTINA
Meninas, meninas, desçam depressa que estão aqui em baixo dois homens querendo me violentar.

ELÍCIA
Pensei que não chegassem nunca. Há três horas que minha prima está aqui. O culpado deve ser o vagabundo do Sempronio que não quer saber de mim.

SEMPRONIO
Fique quietinha, minha santa. Quem está a serviço de alguém, perde a sua liberdade. Essa servidão na qual vivo, é minha desculpa. Bem, deixemos isto pra lá vamos sentar pra comer.

ELICIA
Ah, como ele fica animado na hora de comer. A mesa posta, as mãos lavadas, muito apetite e muita pouca vergonha.

SEMPRONIO
Está bem, deixemos as brigas de lado, agora vamos comer. Sente-se minha tia em primeiro lugar.

CELESTINA
Sentem-se, meus filhos que há lugar para todos, graças a Deus. Todos no seu lugar, cada um ao lado do seu par e eu, porém que estou só, fico sentada perto dêste jarro e dêste copo. Depois que fui ficando velha não sei fazer coisa melhor do que tomar vinho. Mas apenas uma dúzia de copos por refeição. Jamais passo dessa conta, a não ser quando sou convidada como agora.

PARMENI
Minha tia, dizem que a conta certa é três.

CELESTINA
Você ouviu mal, meu filho. Não são três, são treze.

SEMPRONIO
Vamos tratar de aproveitar, comendo e divertindo, porque depois não vai sobrar tempo senão para socorrer os amores de Calisto e de sua graciosa Melibea.

ELICIA
Sai pra lá seu nojento. Me dá ânsia de vômito ouvir você chamar aquilo de graciosa. Meu Deus, que pouca vergonha. Quem é formosa, Melibea? Formosura igual se compra por dez tostões na feira. Não é para me gabar, mas creio que sou tão bonita quanto a sua Melibea.

AREUSA
Ah, minha irmã, você nunca a viu como eu. Não sei o que Calisto viu nela, podendo amar outras que poderia ter mais facilmente e que lhe iriam dar maiores prazeres. Deus que me perdoe. Se você desse de cara com ela, ainda em jejum, deixaria de comer o resto do dia, só de nojo. Fica o ano inteiro coberta de cremes e pomadas. Se tem que sair, lambuza a fachada com fel e mel e frutas podres e uma porcariada tal que por atenção a mêsa deixo de enumerar. É a fortuna que traz louvores a essas belezas, não o encanto do corpo. Imagine, donzela, com aqueles peitos como se tivesse parido três vezes...Nunca vi a barriga, mas julgando pelo resto deve ser cheia de pelancas como uma velha de 50 anos.

CELESTINA
Ah, parem com isso. E você, Elícia, volte para a mêsa.

ELICIA
Isso só ia me fazer mal, iria arrebentar se comesse. Vou comer em companhia desse monstro que jogou na cara que aquela porcaria de Melibea é melhor do que eu?

SEMPRONIO
Vamos, minha vida, quem comparou foi você.

AREUSA
Vem, minha irmã, vem comer. Não dê esse gostinho a êsses palhaços, se não sou eu quem levanta da mêsa.

ELICIA
Só mesmo para te fazer a vontade serei amável com êsse pilantra e virtuosa diante dos outros.

SEMPRONIO
Quá! Quá! Quá!

ELICIA
Qual é graça? Que um mal câncer te coma essa bôca sem graça e nojenta.

CELESTINA
Vamos, meus filhos não briguem. Quanto mais ela reclama, mais confirma seu amor por você. Tudo aconteceu porque foram elogiar Melibea. A verdade é esta. Ela não vê a hora de ter acabado de comer para fazer aquilo que nós sabemos. Gozem a mocidade enquanto podem, porque virá o tempo que se arrependerão. Como eu lamento agora algumas horas que perdi, quando moça, quando corriam atrás de mim, quando me cortejavam. Agora, que desgraça, caduquei, ninguém me quer. Só Deus sabe que vontade ainda tenho. Ah, beijos e abraços, nada mais me resta, senão o prazer de ficar espiando. Cuidado, não derrubem a mêsa.

ELICIA
Hi, mãezinha batem na porta. Acabou a festa.

CELESTINA
Não sei porque. Vai ver quem é. Talvez seja um príncipe encantado que vem animar ainda mais a nossa festa.

LUCRÉCIA
Abram.

ELICIA
Parece ser a voz da minha prima Lucrecia.

CELESTINA
Abra. Que ela entre e com ela sua juventude, que para Lucrécia serve o que estávamos falando. Pois vive tão prêsa que não pode gozar a mocidade.

LUCRECIA
Deus guarde tanta, e tão honrada gente.

CELESTINA
Tanta gente? Achas muita? È porque você não me viu na prosperidade, há uns vinte cinco anos atrás. Ai, quem me viu, quem me vê, não sei como não me arrebenta o coração de dôr. Eu vi, minha querida, nesta mêsa onde vocês estão sentados, nove moças, a mais velha não tinha mais de 18 anos, e a menor 14.

LUCRÉCIA
Devia ser um trabalhão minha mãezinha tomar conta de tantas mocinhas.

CELESTINA
Trabalhão, minha querida? Antes descanso e alívio. Todas me obedeciam, todas me honravam e me respeitavam, nenhuma discutia as minhas ordens, o que eu dizia era uma ordem. Não faziam escolha, o que eu dizia era bom: coxo, aleijado, manco eram logo considerados perfeitos. Dependia do dinheiro que davam. O trabalho era delas o proveito meu. Em função delas eu tinha servidores, cavaleiros, velhos, moços, abades de todos os tipos, desde o bispo até o sacristão. Se eu entrava na igreja, via caírem gorros em minha honra, como se eu fôsse uma duquesa. Quem não pudesse negociar comigo, boa coisa não era. Vinham de longe um a um, dois a dois, querendo saber do que eu precisava o que eu queria. Alguns me chamavam senhora, outros tia, outros ainda, querida, e outros, por fim, de velha honrada. Ali na igreja combinávamos a vinda deles à minha casa, as idas à casa dêles. Ali me ofereciam dinheiro, ali me ofereciam presentes, promessas e por fim beijavam a barra do meu manto. Claro que não eram todos dêsse tipo. Deus me livre, levantar uma calúnia dessas. Havia alguns com quem eu nem conversava. Mas como a padrecada era grande, uns muito castos e outros, cuja função era sustentar a nossa profissão. E mandavam seus escudeiros e empregados para que me acompanhassem. E pela minha porta entravam frangos e galinhas, gansos, patos, perdizes, presuntos, leites. Cada qual conforme recebia os dízimos de Deus, logo vinha registrá-los para dar comida para mim e para suas devotas. E o vinho! Não me faltava do melhor que se bebia na cidade, vindo de todas as partes, de Moviedro, de Luque, de Toro, de Madrigal, de San Martin e de muitos outros lugares. Ainda me lembro das diferenças de gôsto e tenho na bôca o seu sabor. Nem sei como aguento viver, numa tal decadência.

AREUSA
Não chore mãezinha, viemos aqui para nos divertir. Deus dá jeito pra tudo.

SEMPRONIO
Minha tia, não adianta nada lembrar os bons tempos, se não se tira proveito.

CELESTINA
Minha filha, Lucrécia, que bons ventos te trouxeram?

LUCRÉCIA
Creio que ficaria um ano sem comer escutando e imaginando uma tão boa vida que aquelas moças gozavam. Minha vinda, você já deve saber o motivo: pedir-te o cordão. Além disto, minha ama manda pedir que seja logo visitada, porque se sente muito enfraquecida, com dores no coração e desfalecimentos.

CELESTINA
Filha, isso é mais manha do que doença. Fico espantada ao saber que está com o coração tão fraco, uma mocinha tão forte.

LUCRECIA
(APARTE) A maldita velha faz seus feitiços, desaparece e depois se faz de inocente.

CELESTINA
O que é que há , filhinha?

LUCRECIA
Mãezinha, vamos depressa e me dá o cordão.

CELESTINA
Deixa que eu levo.

(CASA DE MELIBEA)

MELIBEA
Ai de mim! Não teria sido melhor ter concordado com a Celestina quando veio me procurar da parte daquele senhor, cujo aspecto me cativou? Assim, contentava a êle e curava a mim. Agora, quando por força descobrir minha chaga, talvez não me queira mais, ou mesmo tenha posto os olhos enamorados em outra. Quão melhor teria sido uma promessa rogada do que um feitiço forçado. Ai, sexo tímido e frágil! Por que nós mulheres não podemos gritar nosso ardente amor, como fazem os homens?

LUCRECIA
Tia, espere um pouquinho aqui na porta, que eu vou ver com quem está falando minha ama. Não tem ninguém, pode entrar.

MELIBEA
Seja benvinda! O destino dispôs que eu tivesse necessidade do seu saber e tivesse que pagar tão rapidamente o benefício que a senhora me pediu para aquele cavaleiro.

CELESTINA
Qual é o seu mal, senhora? É visível o seu tormento em todos os seus gestos.

MELIBEA
Minha mãe, serpentes dentro do meu corpo devoram êste coração.

CELESTINA
Ótimo. Isto que eu queria. Há de me pagar, essa mulherzinha louca, pelas coisas que me disse.

MELIBEA
O que foi que a senhora falou? Descobriu só em me ver, a razão de onde procede meu mal?

CELESTINA
Quer que eu descubra a razão. A única coisa que eu posso dizer é que tenho pena de ver triste tão graciosa menina.

MELIBEA
Pois, faça-me feliz. Porque já ouvi falar muito do teu poder.

CELESTINA
O principal para a saúde é desejá-la, por isso julgo não ser tão grave seu mal. Mas para eu dar, com a ajuda de Deus, um remédio conveniente e eficaz é necessário saber três coisas: primeiro, qual a parte do seu corpo que está afetada, depois, se o mal é recente, porque é mais fácil curar as doenças no seu início do que quando começam a se tornar crônicas, terceiro e último, precisa me dizer se a doença não é proveniente de algum mau pensamento.. Sabendo isso, você como lhe trago a cura. Mas para o médico, como ao confessor é preciso dizer toda a verdade.

MELIBEA
Minha amiga Celestina, meu mal é o coração e o peito esquerdo é a sua morada. Quanto a segunda parte, afirmo que é mal recente. Agora se o motivo é o pensamento, isso eu não sei responder. Porque nada de grave me aconteceu a não ser a perturbação que a senhora me causou com o pedido daquêle cavalheiro...

CELESTINA
Será tão mau aquêle homem? Não acredito ser essa a causa da sua queixa. Será seguramente outra que eu pressinto. Se me permitir, eu vou lhe dizer qual é.

MELIBEA
Diga, diga, que licenca sempre eu te darei, desde que suas palavras não firam minha honra.

CELESTINA
Parece-me senhora que de um lado existe a dor e do outro o mêdo do remédio.

MELIBEA
Quanto mais demora sua resposta, tanto mais se multiplica a minha dor e o meu sofrimento. Me dê o remédio, qualquer que seja, desde que êle não atinja minha honra.

CELESTINA
Senhora, se quer ficar curada e quer conhecer a lâmina que irá lancetar a sua ferida é preciso fazer uma atadura de sossêgo para os seus pés e mãos, um véu de compreensão para seus olhos, um freio de silêncio para sua língua e uma surdez de paciência para seus ouvidos. Então verá como trabalha esta velha mestra.

MELIBEA
Ai, como me mata esta espera. Diga, por Deus, o que quizer, o remédio não pode ser tão cruel como meu tormento. Toque na minha honra, destrua minha reputação, fira meu corpo, mesmo que seja para rasgar minhas carnes e arrancar meu coração dolorido. Juro que se fôr para me aliviar, ficarei bem recompensada.

LUCRÉCIA
Pronto, enlouqueceu a minha senhora.

CELESTINA
Pronto, o diabo não dorme, se não é Parmeno é Lucrécia.

MELIBEA
O que foi? Oque é que ela disse?

CELESTINA
Não escutei bem. Mas é absolutamente necessário para a sua saúde que não esteja ninguem presente, durante a nossa conversa. Portanto Lucrécia, você me desculpe.

MELIBEA
Saia depressa, Lucrecia.

LUCRÉCIA
Tá, tá. Já estou saindo.

CELESTINA
Os sintomas da sua doença, minha filha, me indicaram por alto o tratamento. Mas o melhor remédio e o teu descanso eu vou trazer da casa daquele cavalheiro.

MELIBEA
Por favor. Não me traga coisa alguma da casa dêle.

CELESTINA
Tenha paciência, senhora, que êste é o primeiro e principal ponto. Dizem os sábios que o perigo só se vence enfrentando. Essa dor só com outra dor será curada.

MELIBEA
Ai, meu Deus, Por que êle precisa estar aqui para que eu me cure? Melhor seria você me rasgar as carnes e me arrancar o coração, do que dizer o que disse.

CELESTINA
Sem romper suas roupas penetrou no seu corpo, o amor. Não serei eu quem irá rasgar as suas carnes.

MELIBEA
Como é que a senhora chama a essa dor que se apoderou de mim?

CELESTINA
Um docê amor, um fôgo escondido, uma ferida agradavel, um veneno saboroso, uma dôr cheia de prazer, um alegre tormento, uma suave morte.

MELIBEA
Ai de mim! Pouca saude hei de ter. São palavras tão diferentes entre si, que se uma trás prazer enorme a outra aumenta o sofrimento.

CELESTINA
Não receie a salvação, se Deus dá a ferida, logo após envia o remédio.

MELIBEA
Qual é?

CELESTINA
Não ouso dizer.

MELIBEA
Diga sem mêdo.

CELESTINA
Calisto. Oh, meu Deus! Melibea, animo! Que fraqueza! Levante a cabeça. Ah! Desgraçada de mim. Em bôa fui me meter.Se morre, vão me matar, se viver pior ainda. Minha senhora, meu anjo, o que há? Onde está sua graciosa voz? Onde estão suas belas côres? Abre teus olhos claros. Lucrécia! Lucrécia! Venha depressa, sua senhora está desfalecida nas minhas mãos. Vai correndo lá em baixo e traz um jarro de água.

MELIBEA
Calma, calma, vou me esforçar. Não faça escândalo.

CELESTINA
Que quer que eu faça, minha pérola preciosa? Que é que sentiu?

MELIBEA
Quebrou-se minha honestidade e minha vergonha, e como faziam parte de mim mesma não puderam despedir-se do meu rosto, sem que levassem consigo sua côr, minha força, e meus sentidos. Pois bem, minha fiel confidente, o que era tão claro para você tentei em vão encobrir. Fechou-se minha ferida, estou em poder dêle. Com meu cordão foi levada a minha liberdade. A dor de Calisto é meu maior tormento, seu sofrimento, meu também.

CELESTINA
Agora que nos fizeste este grande favor, conte-me seus desejos, esconda seus segredos no meu regaço, coloca nas minhas mãos o arranjo dêsse arranjo. Darei um jeito para que o desejo de Calisto e o seu sejam em breve realizados.

MELIBEA
Ah, meu Calisto é meu senhor. Faça que o veja logo, se quer que eu viva.

CELESTINA
Que veja, e que fale.

MELIBEA
Ver e falar? É impossível.

CELESTINA
Para quem quer nada é impossível.

MELIBEA
Como?

CELESTINA
Já pensei em tudo. Vou te contar. Será através das grades do seu jardim.

MELIBEA
Quando?

CELESTINA
Hoje, a noite.
MELIBEA
Como hei de te agradecer? A que horas?

CELESTINA
A meia noite.

MELIBEA
Vai então. Fala com aquêle cavalheiro, para que venha muito suavemente e então tudo se arranjara segundo sua vontade. Lucrécia minha amiga e fiel criada, você já viu como não estou mais em minhas mãos. Sou escrava dêsse homem. Por Deus, peço-lhe que conserve esse segredo para que eu goze tão suave amor. Você vai ser recompensada na medida de tão grande felicidade.

LUCRECIA
Bem se é questão de amar ou morrer, é justo que a senhora escolha aquilo que é melhor.

CELESTINA
Adeus que vem aí sua mãe.

ALISA
Outra vez aqui vizinha?

CELESTINA
Dos novelos que deixei ontem, faltou um pouco de fio, vim completar, porque dei minha palavra. Já vou, fiquem com Deus.

ALISA
Que ele te acompanhe. Minha filha o queria a velha?

MELIBEA
Queria vender-me uma poção.

ALISA
Ah! Bem. Nisso eu posso crer. Cuidado, minha filha, que essa velha não presta. Lembre-se que o ladrão sempre rodeia as casas ricas. Com suas traições e falsas mercadorias, consegue enxovalhar a castidade, destruir o bom nome. Se entra três vezes numa casa logo desperta suspeitas.

LUCRECIA
Acordou tarde minha ama!

CELESTINA
Ai, meu Deus queria ir para minha casa, mas tenho que procurar Calisto para lhe dar as boas novas.

ALISA
Minha filha, pelo amor que você me tem, se essa velha voltar aqui, e eu não estiver, não lhe faça boa cara, nem a receba com prazer. Que ela encontre em você seriedade e poucas palavras. Tenho certeza, então, que ela não voltará mais.

MELIBEA
Ah, ela é dessas... Então nunca mais. Fico contente, minha mãe, que me ensine a quem devo evitar.

SEMPRONIO
Oh, Calisto, é melhor você parar com êsse vai e vem à igreja, porque dêsse jeito vão te chamar de carola. Vê se agüenta em casa e não fica mostrando aos estranhos a sua angustia. Lembre-se que as mãos que cuidam do teu negócio são de confiança.

CALISTO
Que mãos?

SEMPRONIO
De Celestina.

CELESTINA
Quem falou em Celestina. O que estão falando desta serva de Calixto?

CALISTO
Oh, jóia do mundo, refugio das minhas paixões, espelho do olhar. Como me alegra o coração encontrar esta nobre velhice. Diga-me, o que há, quais as novidades, pois a vejo alegre e não sei onde está minha vida.

CELESTINA
Na minha bôca.

CALISTO
Como assim?

CELESTINA
Com o que vou dizer, o senhor vai ficar louco de alegria.

PARMENO
Apareceu a velha, o dinheiro vai rolar.

SEMPRONIO
Quieto!

CELESTINA
Trabalhei todo o dia, no seu interesse, perdi muitos negocios que precisava fechar, aborreci muita gente, para te deixar feliz. Deixei de ganhar muito mais do que se

pode pensar enfim, tudo se resolveu e trago ótimas notícias de Melibea: ela está a sua disposição.

CALISTO
Que é que estou ouvindo senhora?

CELESTINA
Que ela é mais sua do que de si mesma.

CALISTO
Vamos, minha mãe, não me diga tais coisas porque vou enlouquecer de alegria. Melibea é minha vida, Melibea é meu desejo, sou seu prisioneiro e seu servo.

SEMPRONIO
Oh, Calisto. É muito melhor dar alguma coisa a velha pelo trabalho que teve do que ficar aí falando besteiras. É isso que ela está esperando.

CALISTO
Está certo. Minha mãe, bem sei que ninguem faria melhor que você e aceite uma modesta gratificação. Ao invés de roupas toma esta correntinha e coloque-a no pescoço.

PARMENO
Êle falou correntinha! Está ouvindo Sempronio? Por pior que a velha faça a partilha vai dar muito dinheiro.

SEMPRONIO
Cala a boca e escuta. Para isto Deus te deu uma lingua e duas orelhas.

PARMENO
Vou ouvir, porra nenhuma.

CELESTINA
Senhor Calisto, para uma velha que não é ninguem como eu, o senhor foi muito generoso. Sinto-me bem paga se lhe restituo a saúde, o coração e a cabeça, que já se alterava. Melibea o ama e deseja vê-lo.

CALISTO
Que isto não seja sonho. Se me engana, senhora, não precisa temer, diga a verdade, pois só as suas andanças já merecem o que recebeu de mim.

CELESTINA
Se o engano ou não, o senhor vai saber hoje à noite na casa dela conforme combinei, quando fôr meia noite. Ela o espera atrás das grades do jardim. Dos seus próprios lábios o senhor vai ouvir, a quem ela ama e quem acendeu êsse amor. Saberá também dos esforços que fiz.

CALISTO
Isso acontecerá mesmo comigo? Sinto-me morrer, não mereço tanta glória nem tanta graça, não sou digno de falar com tal senhor.

CELESTINA
Fiz tudo o que era possivel fazer. Deixo alegria em minha volta. Deus o guarde e seja favorável. Parto também alegre. Se para alguma coisa me quiseres, lá estou ao seu dispor.

PARMENO
Hi, hi, hi!

SEMPRONIO
Qual é a graça Parmeno?

PARMENO
Olha a pressa dela. Não vê a hora de tirar a corrente em casa.

SEMPRONIO
Que quer você que faça uma puta cafetina que faz até virgens por duas moedas e que depois se vê toda coberta de ouro. Agora a gente que se cuide.

CALISTO
Já é meia noite. Vamos ! Parmeno, veja se Melibea está aí!

PARMENO
Eu? É melhor que seja o senhor o primeiro que ela encontre, para que não se perturbe ao saber que o fato que tanto queria esconder é do conhecimento de muitos.

CALISTO
Tem razão. Fiquem por aí.

PARMENO
Que linda idéia, não Sempronio. É louco mesmo. Sei lá quem está lá dentro atrás das grades.

SEMPRONIO
Não tenha mêdo, embora seja bom a gente se prevenir. O primeiro barulho que a gente ouvir, a ordem é cai fora.

LUCRÉCIA
Quem fala? Quem está aí fora?

CALISTO
Aquêle que veio obediente ao seu mando.

LUCRÉCIA
Venha, senhora! O cavalheiro está aí.

MELIBEA
Fala baixo! Veja bem se é êle.

LUCRECIA
É êle mesmo.

MELIBEA
Como é o seu nome? Quem o mandou vir aqui?

CALISTO
Aquela que tem o mérito de mandar em todos, aquela que servir dignamente não mereço. Não receie de se mostrar a êste prisioneiro de sua formosura. O doce som de sua voz, que jamais desaparece do meu ouvido, me dá a certeza de ser a minha senhora, Melibea. Sou servo Calisto.

MELIBEA
O excessivo atrevimento de sua mensagem me forçou a lhe falar, senhor Calisto. Tendo já recebido de mim uma resposta, não sei o que o senhor pensa mais arrancar do meu amor. Desvie êsses pensamentos vãos e loucos. Para isto vim aqui para que se decidam os seus problemas e o meu repouso.

CALISTO
Oh desgraçado Calisto! Como fui enganado pelos meus servos! Enganadora Celestina! Deixasse-me morrer e não acendesse minha esperança, aumentando o fogo que me aflige! Por que fêz isso? Por que me mandou vir aqui, para que ouvisse o que ouvi dessa bôca que tem a chave da minha perdição e glória? Onde está a verdade? Quem não é falso? Quem ousou me dar tal esperança que na verdade, vai me perder?

MELIBEA
Pare senhor. O meu coração não consegue ouvir mais, nem meus olhos conseguem disfar. O senhor chora de tristeza me julgando cruel, eu choro de prazer vendo a sua fidelidade. Meu senhor e meu tudo! O que eu disse a Celestina eu confirmo é tudo verdade. Enxugue os olhos, ordena o que quiser.

CALISTO
Minha senhora, esperança de minha glória, alívio de minha dor, alegria do meu coração. Não há palavras para agradecer a incomparavel e imensa graça dêste momento, em que eu posso gozar êste suave amor, ouvindo sua voz. E esta voz que se eu não conhecesse e não sentisse o perfume pensaria ser enganosa! Mas sei que és tu mesma, e que o que estás dizendo é verdade.

MELIBEA
Senhor Calisto, desde que o conheci, meu coração lhe pertence. Assim, quando aquela mulher trouxe o seu nome a minha memória não resisti mais e revelei meu desejo. E aqui estou para lhe explicar que disponha de mim como quiser. Estas grades impedem nosso prazer e eu as amaldiçôo. Se elas não existissem, o senhor não estaria queixoso, nem eu infeliz.

CALISTO
Como minha senhora? Quer, por acaso, que eu consinta que isso impeça nosso gozo? A única coisa que pode impedi-lo é a sua vontade. Se me permite senhora chamarei meus criados para que as quebrem.

PARMENO
Chi, não estou gostando nada disso. Começaram mal êsses amores.

SEMPRONIO
Fique quieto, que arrebente êle mesmo se quiser.

MELIBEA
Meu senhor, quer me perder e destruir minha reputação? Não solte as rédeas ao desejo. Contente-se em vir aqui amanhã a esta hora, pulando os muros do jardim.

SEMPRONIO
Puxa, escapamos de bôa.

CALISTO
Minha senhora e todo o meu bem, se não estivesse em jogo sua honra, eu mesmo despedaçaria estas grades e se fôssemos pilhados, meus homens nos libertariam.

PARMENO
Calisto está delirando. Vamos embora.

SEMPRONIO
Não tenha mêdo, Parmeno. Um ruido só e caímos fora.

CALISTO
Que os anjos fiquem consigo. Hei de vir amanhã, como ordenou, pelo jardim.

MELIBEA
Assim seja, e Deus o acompanhe.

ALISA
Melibea! Com quem você está conversando no seu quarto?

MELIBEA
Com Lucrecia, que saiu para me buscar um jarro d'agua, pois estava com sêde.

LUCRECIA
Por tão pouco despertou. Vivem atentos.

MELIBEA
Até um manso animal se enfurece, zeloso de seus filhotes. O que fariam se soubessem o que aconteceu?

CALISTO
Vocês ouviram o que se passou entre mim e aquela senhora? E então? Ficaram com medo?

SEMPRONIO
Mêdo? Mêdo de que? Nem o mundo inteiro nos faria ter mêdo. Estávamos ali, esperando-o, atentos, Até Parmeno, que você achava imprestável, não ficou quieto um momento.

CALISTO
Filhos, já lhes dei muito trabalho. Rezem a Deus, e vocês serão bem recompensados pelo seu bom serviço. Vão descansar com Deus.

PARMENO
Vamos dormi, Sempronio?

SEMPRONIO
Não, eu vou até à casa da Celestina, cobrar minha parte na corrente, é uma puta desgraçada! E não quero dar tempo dela inventar algum golpe baixo contra nós.

PARMENO
Bem lembrado! Vamos lá e se ela começar com estórias vamos dar um susto na velha. Amigos, amigos, negócios à parte

SEMPRONIO
Cala a bôca, que êla dorme junto à janela, (BATE NA PORTA). Senhora Celestina, abra a porta.

CELESTINA
Quem é?

SEMPRONIO
Seus filhos. Abre!

CELESTINA
Não tenho filhos que andam na rua a estas horas.

SEMPRONIO
Somos nós, Sempronio e Parmeno, que viemos comer com a senhora.

CELESTINA
Que malucos travessos! Entrem. Isto é hora de aparecer? O que houve? Aconteceu alguma coisa com Calisto?

SEMPRONIO
Se não fôsse por nós, sua alma já estaria buscando o descanso eterno.

CELESTINA
Jésus! Que confusão é esta? Sente-se e me conta. Me conta, por Deus.

SEMPRONIO
Tanta confusão que só de me lembrar me ferve o sangue.

CELESTINA
Descansa, vá, me conta.

PARMENO
É uma estória muito comprida, e estamos irritados, cansados pelo que sofremos. Meu prazer seria topar alguem em quem despejar o meu ódio, já que aquêles que o provocaram, cairam fora.

CELESTINA
Tá feroz hoje? Diga-me, Sempronio, o que aconteceu?

SEMPRONIO
Imagine, senhora, que despedaçaram minhas armas, o escudo perdeu a correia, o capacete ficou amassado dentro do capuz. Como comprar tudo de novo, se não tenho onde cair morto.

CELESTINA
Peça ao seu patrão meu filho, já que as armas se quebraram a serviço dêle. Êle é generoso, vai te dar mais do que isso.

SEMPRONIO
E Parmeno que também perdeu tudo. A tal ponto que só em armas vai gastar tudo o que tem. Como pedir mais ao Calisto, se êle já nos deu uma corrente e cem moedas de ouro! Ele não vai ficar contente com tanta chateação, pois o negócio vai lhe sair caro.

CELESTINA
Que lindo cretino. Você está certo da cabeça, está Sempronio? Que tem que ver, o prejuizo de vocês com as gratificações que eu recebi? Você está se apegando ao que eu lhe disse outro dia, na rua, que tudo quanto eu tenho, seria seu, e que se Deus me ajudasse com seu patrão, você não perderia nada. Deixa de ser bôbo êsses oferecimentos, êssas palavras de amor não querem dizer nada. Além do mais veja o prejuizo que eu tive. Dei àquela louca da Elícia a corrente para que ela se pavoneasse um pouco e ela não sabe onde meteu. Não dormimos a noite toda de tanta aflição. Bem meus filhos, voltando ao que interessa se seu amo me deu alguma coisa, isso é meu. A cada um o que é seu segundo seu merecimento. Só Deus sabe quanto eu trabalhei. E o que fiz, fiz por profissão, e não de brincadeira como vocês. Apesar disso tudo, se minha corrente aparecer, darei a cada um de vocês um par de calças vermelhas. E isso de bom coração, se não encontra-la paciência. E se vocês não acharem razoavel e quiserem me amolar mais cuidado vão se dar mal.

SEMPRONIO
Como fica pobre um avarento que fica rico. Você disse que eu poderia tirar todo o proveito deste negócio.

PARMENO
Ou dá o que prometeu ou nós tomamos. Sempronio, se você tivesse acreditado em mim, quantas vêzes eu lhe disse quem era essa velha.

SEMPRONIO
Cala a bôca Parmeno.

CELESTINA
Que é isso? Deixem de bobagens. Nós sempre nos demos tão bem, não fui camarada com vocês? Não arranjei Elicia e Areusa, duas meninas e tanto, e quem sabe arranjar duas sabe arranjar dez. Quando eu caso eu sei cumprir a palavra.

SEMPRONIO
Deixa de conversa. Ou você nos entrega o equivalente a dois terços do que você recebeu, ou então vai se dar mal. Vá contar essa estória para outro.

CELESTINA
Contar o que, Sempronio? Por acaso eu lhe devo alguma coisa? Por acaso, você me tirou da putaria? Cale a bôca não desonre os meus cabelos brancos, pois sou uma velha como qualquer outra, nem melhor, nem pior. Vivo do meu trabalho como cada qual vive do seu, e muito honestamente. Deixem-me em minha casa com o que é meu. E você Pármeno lembre-se que fui amiga de sua mãe.

PARMENO
Não me esfregue isso na cara não, porque se não eu te mando para um lugar onde você possa fazer essa queixa pessoalmente.

CELESTINA
Elicia! Elicia! Onde se meteu essa vaca? Pula da cama e me tráz o meu manto. Pelos Santos do céu como vou sair gritando por justiça como uma louca. O que é isso? Que significa tais ameaças em minha casa? Vão mostrar seu odio para homens como vocês, armados como vocês, não comigo.

SEMPRONIO
Velha avarenta, sêca por dinheiro. Não te basta a terça parte do que ganhou?

CELESTINA
Que terça parte que nada. Saia já da minha casa, seu coisa. E não grite não, quer que eu vá contar tudo ao Calisto.

SEMPRONIO
Você não vai contar nada. Ou você acerta comigo ou eu te acerto.

CELESTINA
Justiça, Justiça, que me matam esses canalhas.

SEMPRONIO
Que canalhas? Espera, bruxa, que te mando ao inferno com todas as honras.

CELESTINA
ai, que me matam ! Confissão! Confissão!

PARMENO
Enfia outra vez, manda mais uma, já que começou. Vão nos ouvir. Morre, Morre! É um inimigo a menos.

CELESTINA
Confissão!

PARMENO
O que é que eu fiz?

SEMPRONIO
Foge, Parmeno foge, que lá vem a guarda. Vamos pular a janela! Não vamos cair em poder da justiça.

PARMENO
Pula que eu vou atras.

(CASA DE CALISTO)

CALISTO
Oh, minha senhora e meu amor, Melibea! Em que estará pensando? Está dormindo ou despertada? Pensa em mim? Já se levantou ou está deitada? Felizardo Calisto será que não foi sonho o que se passou? (CANTA)

SOSIA
Ai de mim a casa de meu amo desonrada! Que grande perda!| Infelizes rapazes.

TRISTÃO
Que há? Que houve? Por que tanta aflição? Que aconteceu?

SOSIA
Sempronio e Parmeno...

TRISTÃO
Que é que houve com sempronio e Parmenio? O que há louco? Fala direito que você me deixa tonto.

SOSIA
Nossos companheiros, nossos irmãos...

TRISTÃO
Você está bebado. Vai ou não me dizer o que aconteceu com aquêles dois?

SOSIA
Estão degolados na praça.

TRISTÃO
Você viu ou te contaram?

SOSIA
Vi. Já estavam quase desfalecendo.

TRISTÃO
É melhor ir correndo contar as novidades ao nosso amo.

SOSIA
Senhor! Senhor!

CALISTO
Que é loucos? Oque é isso?

SOSIA
Sempronio e Parmeno estão degolados na praça como bandidos públicos com pregões que relatam seu crime.

CALISTO
Valha-me Deus. O que é que você está dizendo? Será verdade? Você os viu?

SOSIA
Fui eu.

CALISTO
Veja bem o que você está dizendo. Esta noite tiveram os dois comigo.

SOSIA
Pois amanheceram para morrer.

CALISTO
Oh, desgraçado de mim. Desonrado para o resto da vida. Diz-me, Sósia, por Deus, por que motivo? Que dizia o pregão da justiça? Onde os pegaram?

SOSIA
Senhor, o motivo de sua morte era dita pela boca do cruel carasco que repetia: manda a justiça que morram os violentos assassinos.

CALISTO
Mas quem êles poderiam ter matado tão derepente?

SOSIA
Uma mulher chamada Celestina.

CALISTO
O que?

SOSIA
Isso mesmo.

CALISTO
Celestina é então a morta?

SOSIA
Ela mesma. Estava ferida com mais de trinta estocadas, estendida lá no chão de sua casa.

CALISTO
Antes tivesse sido eu, pois perderia a vida e não a honra e, sobretudo, a esperança de conseguir o que eu queria, que é o que mais sinto nêste caso. Meu triste nome e reputação arrastado de boca em boca. Meus segredos mais secretos tornados publicos pelas praças e mercados. Que vai ser de mim? Diga-me Sósia, por que mataram Celestina?

SOSIA
Dizem que ela não quis repartir com os dois uma corrente de ouro que o senhor lhe deu.

CALISTO
Que angústia. Tudo vai se tornar público: a conversa deles, até que ponto me envolvia, que tipo de negocio era? Malditos rapazes tinham que arranjar essa desgraça e morrer logo agora. Amanhã finjo que venho de fora e confirmo a minha inocência com minha falsa ausencia.

(CASA DE MELIBEA)

MELIBEA
Está demorando muito aquêle cavalheiro que esperamos. Você imagina o motivo lucrecia?

LUCRÉCIA
Na certa êle não pode vir mais cêdo, senhora.

MELIBEA
Que os anjos o guardem! Seu atraso não me aborrece, o principal motivo é que sua pessoa não esteja em perigo. Mas, ocitado, fico pensando em tantas coisas que poderiam acontecer de sua casa até aqui... Espere. Oh meu senhor! Não salte de tão alto que morro só de ver! Baixe, pouco a pouco, pela escada. Não desça tão depressa.

CALISTO
Angélica imagem! Preciosa pérola ante a qual todo mundo é feio! Minha senhora e minha gloria! Tenho-a nos braços e não acredito. Há em mim tanta perturbação do prazer que até me impede de sentir tôda a felicidade que possuo.

MELIBEA
Meu senhor, já que me confiei as suas mãos, já que quis realizar seu desejo, não me considere mal, Não me leve a perdição por um tão breve prazer, em um tão breve momento. Goza como eu gozo vendo e tocando sua pessoa, mas não peça nem tome daquilo que tomado o senhor não conseguirá mais devolver.

CALISTO
Senhora, se para conseguir essa graça gastei toda a minha vida, o que se diria de recusa-la quando me foi dada? Não me peça tal covardia. Nenhum homem faria tal coisa, sobretudo amando como eu.

MELIBEA
Por minha vida. Fale o quanto quiser, mas não permita que suas mãos tanto se inquietem. Fique calmo, meu senhor! Eu sou sua! Que lhe baste gozar o meu aspecto, êste é o fruto dos que se amam.

CALISTO
Porque tornar calma a minha paixão? Perdoa senhora, minhas desavergonhadas mãos que jamais imaginavam tocar seus vestidos com sua indignidade e pouco merecimento e podem, agora, ter a suprema ventura de tocar no seu corpo tão gentil, na sua linda e delicada carne.

MELIBEA
Afaste-se Lucrecia. Meu pai tão honrado! Como danei sua reputação e destrui sua casa. Como não vi logo o grande êrro que nasceria com a sua entrada, o perigo que rondava.

SOSIA
Está ouvindo, Tristão? Tôdas conhecem essas orações, depois que não há mais jeito de voltar atras.

TRISTÃO
Ouço tudo e julgo o seu amo o mais felizardo dos homens. Porque minha vida, que embora seja jovem, que conseguisse tão bons resultados como êle.

SOSIA
Tal alegria, quem quer que tenha mãos, poderá ter. Mas quem fez o prato que o coma, pois saiu caro, dois criados já entraram na receita desses amore.

TRISTÃO
Já foram esquecidos! Que morram a serviço dêsses malvados, que façam loucuras na ilusão de que vão ser defendidos. Servir ao nobre e não matar ninguém, era o conselho de meu pai. Enquanto esses dois gozam aí alegres e abraçados, seus servidores restam vergonhosamente degolados.

CALISTO
Já amanhece. Que isso? Parece que estamos aqui somente há uma hora e o relógio já bate às três.

MELIBEA
Senhor, sou tua e o senhor me pertence, eis que não podes negar o meu amor. assim sendo, não me negue o seu olhar passando de dia pela minha porta. À noite estarei onde ordenar o teu amor. Venha para êste lugar secreto a mesma hora, porque sempre te esperarei envolvida no prazer em que fico, aguardando as proximas noites. No momento vá com Deus.

(TEXTO DO CASAL DE 1800)

MOÇO
Vamos, nada deverá acontecer a este fardo precioso.

MOÇA
Precioso sim.

MOÇO
Tome o dinheiro para pagar a consulta.

MOÇA
Mas é tudo o que você tem!

MOÇO
Ele não é nosso futuro? Futuro melhor.

MOÇA
A nossa redenção.

MOÇO
Vai então, meu amor. Meu Deus como é tarde.

F I M.
F I M

ANEXO B - CARTA DO CENTRO CULTURAL GARCÍA LORCA AO CHEFE DE SERVIÇO DE CENSURA

Brasília, 10 de novembro de 1 969

Ao

Ilmo. Sr. Chefe do Serviço de Censura e Diversões Públicas.

Ao censor Maria Lucia para reexaminar o texto. Em 10/11/69

Prezado Senhor:

O Centro Cultural Garcia Lorca S.C. foi fundado com o fim de promover o intercâmbio cultural e artístico entre o Brasil e a Espanha, dando a conhecer no Brasil o melhor da cultura espanhola, a qual tantas raízes possui aqui. Por isto, vem pela presente fazer uma exposição de motivos solicitando de V.S. tenha a bem estudar a reclassificação da peça teatral "La Celestina" que êste centro está produzindo em S.Paulo, com estréia marcada para o dia 20 de novembro próximo, no "Teatro 13 de maio"

"La Celestina" foi classificada pelo S.C.D.P. como peça pornográfica e proibida para menores de 18 anos. Dado o valor artístico, cultural e altamente moralizador da peça, a Comissão Estadual de Teatro, de São Paulo, concedeu uma verba de Nc$ 30.000.00, a qual ficaria prejudicada pela decisão do S.C.D.P., de sua digna direção.

"La Celestina" é uma obra que conta atualmente com 475 anos, foi editada em todos os idiomas cultos do mundo e representada em tôdas as nações da Europa e América, desde o início do século XVI até esta data. Foi editada mais de 50 vêzes na Espanha, sendo sua última edição de 1 962. Foi escrita como crítica, segundo seu autor, aos maus criados, amantes desvairados, alcoviteiras e prostitutas, e contra a ambição desmedida do dinheiro, a falta de escrúpulos, a intriga e tôda a classe de imoralidades.

Sendo também uma crítica ao clero da época, a Inquisição permitiu suas repetidas edições e representações durante 250 anos. O autor da peça, Fernando Rojas, foi advogado e Juiz, tendo ocupado o cargo de Alcaide da importante cidade da Espanha.

Cervantes considerou a obra divina. Lope de Vega inspirou-se nela para escrever "La Dorotea" e 100 anos depois Shakespeare inspirou-se em algumas cenas da peça para escrever "Romeu e Julieta"; na opinião de diversos escritores, entre êles o eminente polígrafo Menendez y Pelayo, consideram qua se não existisse o "Don Quijote", "La Celestina" seria a mais importante obra da literatura espanhola, opinião esta compartilhada por intelectuais de outros países.

M. J. D. P. F.
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
Protocolo N.º 8857
Em 10 / 11 / 1969
Protocolista

ANEXO B – CARTA DO CENTRO CULTURAL GARCÍA LORCA ...

Dá-se a coincidência de que quando já tinham começado os ensaios em São Paulo, foi anunciado que a peça seria encenada no Rio, por um outro grupo em uma recente tradução e adaptação do eminente poeta Walmir Ayala, tendo sido estrada sem nenhum inconveniente nem restrição alguma da parte do S.C.D.P.

Por todo o acima exposto, vimos á presença de V.S. solicitar repeitosamente se digne reconsiderar esta classificação, para bem das culturas do Brasil e de Espanha, as quais muito terão a agradecer a V.S.

Sendo o que no momento se nos apresenta, aproveitamos o ensêjo para almejar-lhes os votos da mais alta estima e consideração.

Atenciosamente,

Gabriel Fernandez-Diretor Cultural.- C.C.G.L.

ANEXO C – PARECER DOS CENSORES SOBRE PEDIDO DE RECLASSIFICAÇÃO DA CENSURA

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
TURMA DE CENSURA DE TEATROS E CONGÊNERES

P A R E C E R

I) Documentação

a) Título em Português: "A CELESTINA"

b) Título original: "LA CELESTINA"

c) Autor: FERNANDO DE ROJAS

d) Tradutor: Alberto d'AVERSA

e) Diretor: ZIEMBINSKY

f) Produtor: Centro Cultural Garcia Lorca S.C.

g) Companhia:

h) Classificação da Censura: //18 ANOS // PROIBIDO P/TELEVISÃO.

Análise

a) Gênero: TRAGICOMÉDIA

b) Argumento: A história de amor entre CALIXTO e MELIBEA constitu
o cerne desta obra, que é um dos mais festejados e editados clássi
cos da literatura espanhola, dividindo com D.Quixote, para a maior
dos críticos, a honra de ser a sua obra-prima. É por assim dizer u
imenso tratado de sociologia, um retrato fiel da sociedade castelh
na em fins do século XV, com seus valores e modêlos de comportamen
próprios da mudança social que se desenvolvia àquela época. Calixt
contando com a cumplicidade de seus criados interesseiros resolve
c) ~~xxMensagem~~: carregar a velha bruxa Celestina de convencer a Melib
a ceder aos seus hinos de amor. Celestina vislumbrando, de modo pr
mático, o potencial de renda que aquela incumbência encerrava põe
mãos e astúcia à obra, conseguindo convencer a moça, que após muit
~~xxImpressão final~~ relutar, cede aos apêlos da velha, que fazia de
bar sôbre Melibea as juras de amor eterno de Calixto. O desfêcho é
trágico: os criados matam Celestina, que recusou-se a dividir com
mesmos os presentes recebidos de Calixto, sendo logo a seguir deca
d) ~~Diálogos~~: tados pela população, que clamava por justiça; Calixto e M
libea morrem após o seu primeiro encontro. Era o desencadear de se
ções, magistralmente colocadas pelo Autor.
b) MENSAGEM: "Sexo e amor, cobiça e morte, crime e castigo: eis a
e) ~~Gênero~~ na e palpitante atualidade da "Celestina". E nas sutilezas
trama desordenada a angustiante procura de Deus" (Idel Bech
c) IMPRESSÃO FINAL: Exatamente essa universalmente proclamada atual
de da obra toca de maneira profunda o mais insensível espectador.
passa a desejar o sucesso da bruxa, pois apesar do seu explícito
terêsse, o fim a alcançar viria satisfazer os anseios de amor pu
que Calixto dirigia a Melibea.

ANEXO C – PARECER DOS CENSORES SOBRE PEDIDO DE RECLASSIFICAÇÃO DA CENSURA

d)– DIÁLOGOS: Por certo a plateia muito refletirá após cada frase profe pelos personagens, particularmente tudo que a velha bruxa Celestina O Autor desenvolve com a velha um trabalho tão perfeito de interiori ção psicológica, que para quebrar o endeuzamento da "bruxa", o parad evidente, apela para o tratamento que, por vêzes, os outros personag lhe dispensam:"puta vieja"(no original).

f) Personagens: O casal Calixto y Melibea, que segundo muitos críticos foi revivido por Shakespeare em Romeu e Julieta, os criados Semprôneo e Pármeno, o personagem central: Celestina, a bruxa.

g) Valor educativo: Do que foi já citado fica implícito o valor educativo da obra, não fosse a mesma um clássico espanhol editado há vários séculos.

III) Conclusão DO QUE ACIMA FICOU EXPOSTO E CONSIDERANDO O RECURSO DA PARTE INTERESSADA, E APÓS UMA DETIDA APRECIAÇÃO DA OBRA, INCLUSIVE / COM O ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O ORIGINAL E A TRADUÇÃO, SOU DE PARECER QUE A PEÇA SEJA LIBERADA PARA MAIORES DE 18 ANOS, NÃO VENDO NECESSIDADE, DATA VENIA, PARA A COLOCAÇÃO DO AVISO DE "PEÇA PORNOGRÁFICA", O QUE POR SI SÓ IMPLICARIA EM UM NIVELAMENTO DE UMA OBRA CLÁSSICA" DE ENORME VALOR LITERÁRIO, COM TODAS AS MEDIOCRIDADES PORNOGRÁFICAS TÃO ENFADONHAMENTE EXAMINADAS PELO CENSOR QUE SUBSCREVE ÊSTE PARECER.

Brasília, 11 de novembro de 19 69

NELSON MARABUTO DOMINGUES

Técnico de Censura - Cart. nº 140

À TCTC
AGUARDAR O NOVO TEXTO, ANTES DE EXPEDIR CERTIFICADOS.

À TCTC
LIBERE-SE, DE ACÔRDO C/o CENSOR.
11.11.69

Ao Sr. Chefe do SCDP.
12.11.69
O parecer do censor Marabuto é claro e positivo, pois fez uma série de considerações sôbre o texto originário do "século Quinze", de inestimável valôr cultural.
Concordamos plenamente com o voto retro – pela retirada da classificação de Peça Pornográfica
SMJ.

Proibido para Cen 11/11/69 – Manoel F. de Souza

ANEXO D – CERTIFICADO DE CENSURA 1630/69 DE 07/08/1969

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

PORNOGRAFICA

CENSURA FEDERAL

TEATRO

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL - S.C.D.P

Certificado Nº 1630/69

PEÇA -/::: A CELESTINA :::/-

ORIGINAL DE FERNANDO ROJAS

APROVADO PELO S. C. D. P. VÁLIDO ATÉ 07 de AGOSTO de 19 74

CLASSIFICAÇÃO

IMPRÓPRIO ATÉ 18 ANOS

Brasília, 07 de AGOSTO de 19 6

Chefe do S. C. D. P. ALOYSIO MUHLETHALER DE SOUZA

ap/

M. J. – D.P.F.

CERTIFICADO DO S.C.D.P.

Certifico constar do livro nº 01 fôlha nº 52, de registro de peças teatrais, o assentamento da peça intitulada -A CELESTINA-

LINGUAGEM DO TESTO: P O R N O G R Á F I C A

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL - S.C.D.P

Original de FERNANDO ROJAS

Tradução de ALBERTO D'AVERSA

Adaptação de

Produção de CENTRO CULTURAL GARCIA LORCA- SÃO PAULO (TEATRO 23 DE M

Tendo sido censurada em 18 de AGOSTO de 19 69 e recebic

a seguinte classificação: IMPRÓPRIA PARA MENORES ATÉ 18 (DEZOITO) ANOS |

CONDICIONADA AO EXAME DO ENSAIO GERAL E À AFIXAÇÃO DE CARTAZ, CONFORME § 2º DO ART. 1º DA LEI 5536/68.

O PRESENTE CERTIFICADO SÓ TEM VALIDADE, QUANDO ACOMPANHADO DO SCRIPT D PEÇA DEVIDAMENTE CARIMBADO PELO SCDP.

Brasília 19 de AGOSTO de 19 69 JOSÉ SAMPAIO BRAGA

ANEXO E – CERTIFICADO DE CENSURA 1630/69 DE 13/11/1969

CENSURA FEDERAL

TEATRO

D. P. F.

Certificado Nº 1630/69

PEÇA -:::::/ A CELESTINA /:::::-

ORIGINAL DE FERNANDO ROJAS

APROVADO PELO S. C. D. P.

CLASSIFICAÇÃO

IMPRÓPRIO ATÉ 18 ANOS

VÁLIDO ATÉ 07 de AGÔSTO de 19 74

Brasília, 13 de NOVEMBRO de 19 69

Chefe do S. C. D. P. CONSTANCIO MONTEBELLO/SUBSTITUTO

M. J. – D. P. F.

CERTIFICADO DO S. C. D. P.

Certifico constar do livro nº 01 fôlha nº 52, de registro de peç teatrais, o assentamento da peça intitulada -:::/ A CELESTINA /:::-

Original de FERNANDO ROJAS

Tradução de ALBERTO D'AVERSA

Adaptação de

Produção de CENTRO CULTURAL GARCIA LORCA-SÃO PAULO (TEATRO 13 DE MAIO

Tendo sido censurada em 11 de NOVEMBRO de 19 69 e recebe

a seguinte classificação: IMPRÓPRIO PARA MENORES DE 18 (DEZOITO) ANOS.-

- CONDICIONADA AO EXAME DO ENSAIO GERAL E À AFIXAÇÃO DE CARTAZ, CONDO

§ 2º DO ART. 1º DA LEI 5536/68, PROIBIDA TODA E QUALQUER PALAVRA E E

SÃO PORNOGRAFICAS.-

OBS. ESTE CERTIFICADO SOMENTE E VALIDO QUANDO ACOMPANHADO DO SCRIPT

PEÇA DEVIDAMENTE AUTENTICADO PELO SCDP.-

Brasília, 13 de NOVEMBRO de 1969

D. P. F.

JOSE CAMPAIO BRAG

Chefe da Turma de Cens

ANEXO F – CERTIFICADO DE CENSURA 2384/70

CENSURA FEDERAL

TEATRO

Certificado Nº 2384/70

PEÇA -:/ C E L E S T I N A /:-

ORIGINAL DE ZIEMBINSKY

APROVADO PELO S. C. D. P.
CLASSIFICAÇÃO

VÁLIDO ATÉ 31 de M A R Ç O de 19 75

Brasília, 31 de M A R Ç O de 19 70

IMPRÓPRIO
ATÉ 18 ANOS

Chefe do S. C. D. P. PROF. WILSON A. DE AGUIAR

M. J. – D. P. F.
CERTIFICADO DO S.C.D.P.

Certifico constar do livro nº 1 folha nº 75, de registro de peça teatrais, o assentamento da peça intitulada -:/ C E L E S T I N A /:-

Original de ZIEMBINSKY
Tradução de
Adaptação de
Produção de LYGIA VIANNA BARBOSA
Tendo sido censurada em 31 de M A R Ç O de 19 70 e recebi
a seguinte classificação: IMPRÓPRIO PARA MENORES DE 18 (DEZOITO) ANOS -:-
- CONDICIONADO AO EXAME DO ENSAIO GERAL -

OBS: O PRESENTE CERTIFICADO SÓ TEM VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO SC
DA PEÇA DEVIDAMENTE CARIMBADA PELO SCDP.

Brasília, 31 de M A R Ç O de 19 70

MANOEL MIRANDA FERREIRA
Chefe da Turma de Censo

ANEXO G- CERTIFICADO DE CENSURA 4295/71

CENSURA FEDERAL

TEATRO

Certificado Nº 4 295/71

PEÇA - A CELESTINA -

ORIGINAL DE ALBERTO D'AVERSA

APROVADO PELO S. C. D. P. VÁLIDO ATÉ 14 de OUTUBRO de 19 7

CLASSIFICAÇÃO

Brasilia, 14 de OUTUBRO de 19 7

PROIBIDO PARA MENORES DE 18 ANOS

Chefe do S. C. D. P. WILSON DE QUEIROZ GARCIA -SUBSTITUTO-

M. J. – D.P.F.
CERTIFICADO DO S.C.D.P.

Certifico constar do livro nº 02 fôlha nº 35, de registro de peças teatrais, o assentamento da peça intitulada

- A CELESTINA -

COM CORTES

Original de ALBERTO D'AVERSA

Tradução de

Adaptação de

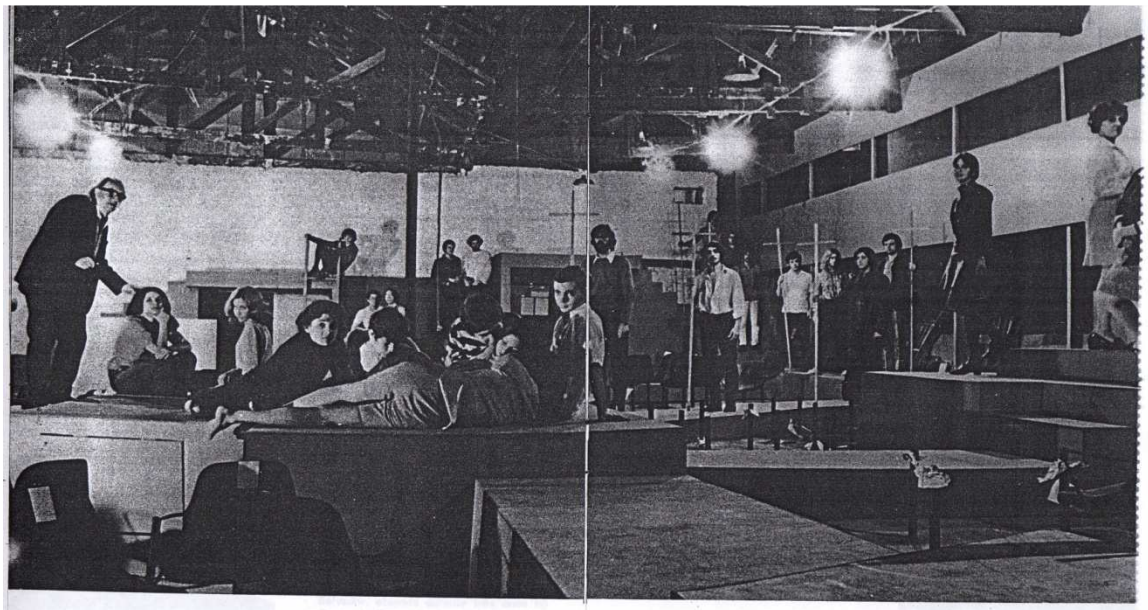
Produção de UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA-FLORIANÓPOLIS

Tendo sido censurada em 07 de OUTUBRO de 19 71 recebido a seguinte classificação: IMPRÓPRIA PARA MENORES ATÉ 18 (DEZOITO) ANOS, COM OS CORTES ASSINALADOS ÁS FLS. 06,08 E 09 DO SCRIPT.

- CONDICIONADA A EXAME DO ENSAIO GERAL-

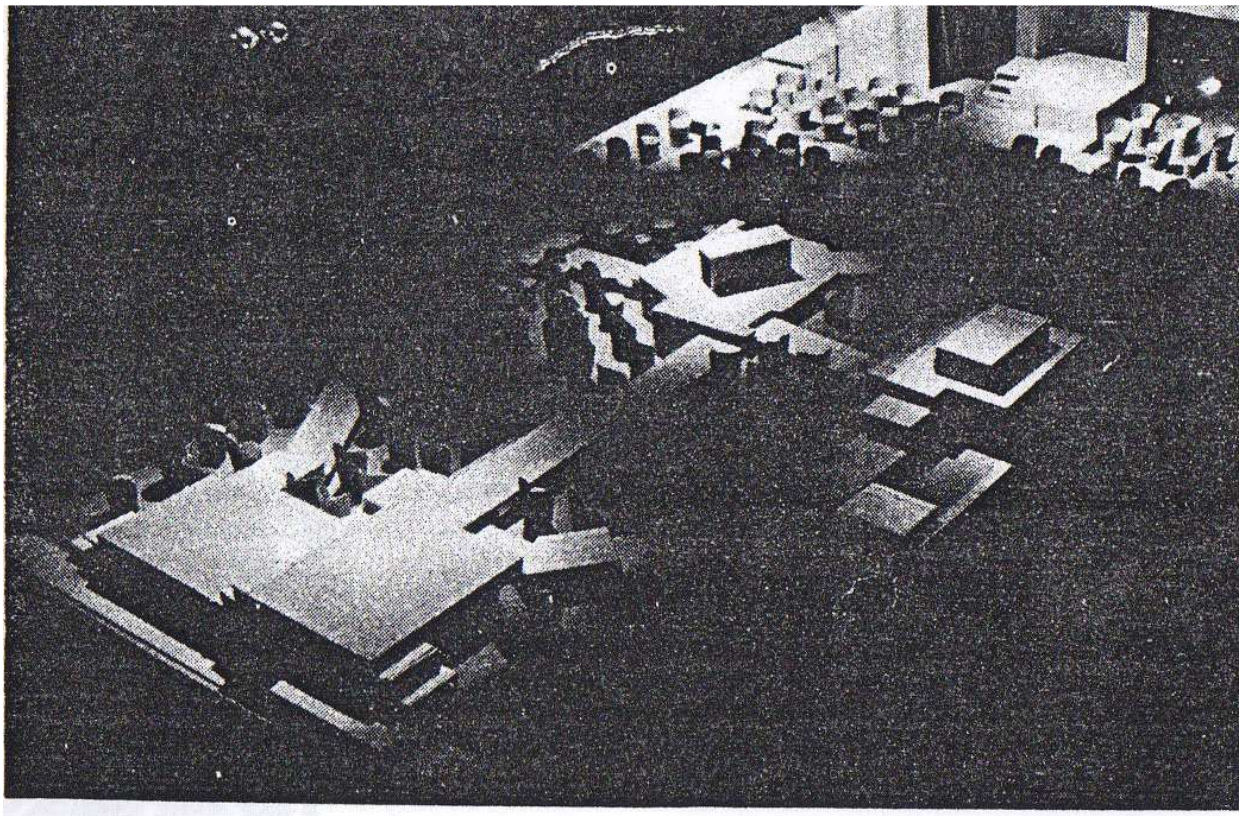
O PRESENTE CERTIFICADO SÔMENTE TERÁ VALIDADE, QUANDO ACOMPANHADO DO SCRIPT DA PEÇA DEVIDAMENTE CARIMBADO PELO SCD

ANEXO H – TEATRO 13 DE MAIO



O elenco

ANEXO I – MAQUETE DO CENÁRIO DA PEÇA *LA CELESTINA*



Maquete do cenário foto Miranda

ANEXO J – PARECER DOS CENSORES TRADUÇÃO DE WALMIR AYALA

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
TURMA DE CENSURA DE TEATROS E CONGÊNERES

P A R E C E R

I) Documentação

a) Título em Português: A CELESTINA

b) Título original: A CELESTINA

c) Autor: FERNANDO ROJAS

d) Tradutor: WALMIR AYALA

e) Diretor:

f) Produtor:

g) Companhia:

h) Classificação da Censura: L (16 ANOS)

PARA TELEVISÃO 18 ANOS xxxx

II) Análise

a) Gênero: PODE-SE CLASSIFICAR COMO TRAGICOMEDIA.

b) Argumento: CELESTINA É UMA VELHA PROSTUTUTA NA IDADE E NA PROFISSÃO. A AÇAÃO DESTA INTERESSANTE OBRA, SITUA A CELESTINA JA COMO UMA VELHA ALCOVITEIRA, FEITICEIRA E ARRANJADOURA DE ENCONTRO AMOROSOS. A ESTORIA FOCALISA AS PERIPECIAS DESTA VELHA EM ARRANJAR COM AUXILIO DOS CRIADOS UM ENCONTRO AMOROSO ENTRE UM FIDALGO E UMA VIRGEM DA CORTE.

c) 1 - Mensagem: BOA. TENDO EM VISTA PRINCIPALMENTE AS SASSOES SOFRID PELOS PERSONAGENS.

2 - Impressão final: DE UM BOM ESPETACULO. TEATRO TRADICIONAL ACD E PURO.

d) Diálogos: INTERESSANTES PELO LINGUAJAR TRADICIONAL DA EPOCA EM QUE SE DESENRROLA-SE A AÇÃO. x91498.

e) Cenas: A MOVIMENTAÇÃO DO ESPETACULO REQUER VARIOS CENARIOS. CASA D SEVERINA, CASA DO FIDALGO E CASA DA VIRGEM SAO OS TRES PRINCIPAIS. NO ENTANTO NÃO PODEMOS FAZER MELHOR JUIZO TENDO EM VISTA A POUCA DESCRI DO AMBIENTE DE CENOGRAFIA CONTIDO NO LIVRO TEXTO. RECOMENDAMOS AS T DE CENSURA UM EXAME ANTES DA LIBERAÇÃO DO ESPETACULO.

ANEXO J – PARECER DOS CENSORES TRADUÇÃO DE WALMIR AYALA

f) Personagens: CELESTINA, A VELHA PROTISTUTA; CALISTO, O FIDALGO; MELIBEA, A VIRGEM; OS CRIADOS, MULHERES, OS PAES DE MELIBEA E OUTROS

O PERSONAGEM PRINCIPAL É A CELESTINA.

g) Valor educativo: MUITO BOM PRINCIPALMENTE LEVANDO-SE EM CONSIDERAÇÃO O VALOR ARTISTICO E CULTURAL DA PEÇA.

III) Conclusão APESAR DE CONTER A PEÇA ALGUNS NOMES COMO PUTA ETC O CONTEXTO SEU VALOR ARTISTICO E CULTURAL E DEMAIS INGREDIENTES LEVAM O CENSOR A LIBER PARA MAIORES DE 16 ANOS SEM O MENOR RECEIO XXXXXXX. A PROIBIÇÃO PARA TELE COM A IMPROPRIEDADE MAIS ELEVADA JUSTIFICA-SE TENDO EM VISTA O VEICULO QUE POR SER INCONTROLAVEL FICA A MERCE DE MENORES EM SEUS LARES.

Em 6 Ago 69
Expedir certificado com a cls. de 18 anos. e recomendações sobre o texto como anexo.

Brasília, 4 de AGISTO de 19 69

Técnico de Censura - Cart. nº

JOSE AUGUSTO COSTA

Sr. Chefe de Seç. Censura,

Anexo, encaminho a peça abaixo indicada, com o voto do Téc. Cens. José Augusto, que a examinou.

TITULO: A CELESTINA
AUTOR: Fernando de Rojas
REST;: ATÉ 16 ANOS

05-8-69

JOSÉ SAMPAIO BRAGA - Ch. TCTC

Trata-se de uma obra suja, com apologia ao palavrão.
Pelo tema 18 anos, apesar do censor haver indicado uma restrição menor (16 a
Em 6/8/69

DPF-SAv.192

ANEXO L – CERTIFICADO DE CENSURA 1521/69

CENSURA FEDERAL

TEATRO

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL - S.C.D.P

Certificado Nº 1521/69

PEÇA -§:::: A CELESTINA :::§-

ORIGINAL DE FERNANDO DE ROJAS

APROVADO PELO S. C. D. P. VÁLIDO ATÉ 07 de AGOSTO de 19 74

CLASSIFICAÇÃO

IMPRÓPRIO ATÉ 18 ANOS

Brasília, 07 de AGOSTO de 19 69

Chefe do S. C. D. P. ALOYSIO MUHLETHALER DE SOUZA

ap/

M. J. – D.P.F.

CERTIFICADO DO S.C.D.P.

Certifico constar do livro nº 01 fôlha nº 48, de registro de peças teatrais, o assentamento da peça intitulada A CELESTINA

LINGUAGEM DO TEXTO : P O R N O G R Á F I C A

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL - S.C.D.

Original de FERNANDO DE ROJAS

Tradução de WALMIR AYALA

Adaptação de

Produção de EVA SODER DIVERSÕES (CENSURA REQ.ATRAVÉS SBAT-GB)

Tendo sido censurada em 04 de AGOSTO de 19 69 e recebido a seguinte classificação: IMPRÓPRIA PARA MENORES ATÉ 18 ANOS |||| CONDICIONADA AO EXAME DO ENSAIO GERAL E À AFIXAÇÃO DE CARTAZ, CONFORME § 2º do art. 1º DA LEI 5536/68.

O PRESENTE CERTIFICADO SÓ TEM VALIDADE, QUANDO ACOMPANHADO DO SCRIPT DA PEÇA DEVIDAMENTE CARIMBADO PELO SCDP.

Brasília, 07 de AGOSTO de 19 69

JOSÉ SAMPAIO BRAGA

Chefe da Turma de Censores de Teatro e Congêneres

DPF. SAv. 7034-PFS

ANEXO M - CARTA DO CENSOR JOSÉ SAMPAIO AO CHEFE DE SERVIÇO DE CENSURA

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

Sr.Chefe da Seção de Censura

O CENTRO CULTURAL GARCIA LORCA, São Paulo-Capital, enviou para exame dêste SCDP a peça teatral " A CELESTINA" de Fernando Rojas.

A referida obra j á foi examinada e liberada por êste Órgão, com parecer do Técnico de Censura JOSE AUGUSTO COSTA e Certificado nº1521/69, válidos até 07/AGOSTO/74, / classificando-a IMPRÓPRIA PARA MENORES ATÉ 18 ANOS e com a obrigatoriedade de se comunicar ao público de que o texto / contem expressões PORNOGRÁFICAS.

A comparação dos escritos coube ao Técnico de / Censura crédenciado TAMAR FRAGOSO DE OLIVEIRA, que por memorando anexo, informa-nos da identidade dos escritos e / que em sua opinião a peça deverá ser classificada para 18 anos, discondando do parecer do Técnico de Censura JOSé AUGUSTO COSTA, que havia proposto 16 para teatro e 18 para Televisão.

Ora a peça foi liberada de acôrdo com o parecer dêste último Técnico de Censura o que confirma a decisão / dêste SCDP e, de acôrdo com a Art.10 da Lei 5536/68, deverá continuar com a mesma classificação, 18 ANOS - LINGUAGEM DO TEXTO PORNOGRÁFICA, não havendo liberação o que não poderá existir para TV.

Assim sendo, à vista do exposto , sugerimos que se expeça os certificados requeridos naquelas mesmas condições,ou seja, IMPRÓPRIA PARA MENORES ATé 18 ANOS e Válidos atpé 07/AGOSTO/74. s.m.j.

À consideração superior.

Em,18/agosto/69

JOSE SAMPAIO BRAGA
TCTC-SC/SCDP

Em 18/8/69
Ao Senhor chefe do
Expeça-se SCDP para dissão
certificado final. Em 18/8/69
até 18 anos.

ANEXO N – FOTOS DA PEÇA *LA CELESTINA*

(Ziembinski e Ewerton de Castro, foto de divulgação, cedida pelo jornal *Folha de São Paulo*)

ANEXO O – FOTOS DA PEÇA *LA CELESTINA*

(Lourival Pariz e Adilson Wladimir, foto de divulgação, cedida pelo jornal *Folha de São Paulo*)

(Ziembinski e Thaís Moniz Portinho, foto de divulgação, cedida pelo jornal *O Estado de São Paulo*)