

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Letras Modernas  
Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e  
Literaturas Espanhola e Hispano-Americana

Eleni Nogueira dos Santos

As formas dramáticas do cômico e do trágico em  
*La Celestina*

São Paulo

2009

Eleni Nogueira dos Santos

As formas dramáticas do cômico e do trágico em  
*La Celestina*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

**Orientador:** Prof. Dr. Mario Miguel González

São Paulo

2009

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

---

Santos, Eleni Nogueira dos

As formas dramáticas do cômico e do trágico em La Celestina / Eleni Nogueira dos Santos; orientador Mario Miguel González. -- São Paulo, 2009.

105 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. La Celestina. 2. Personagens. 3. Trágico. 4. Cômico. 5. Tragicomédia. I. Título. II. González, Mario Miguel

Dedico esta dissertação a todos aqueles que gostam ou se dedicam aos estudos da Literatura Espanhola e, em especial, aos admiradores de *La Celestina*.

## **Agradecimentos**

Agradeço, primeiramente, a Deus pela conclusão desta pesquisa;

Ao professor Dr. Mario Miguel González pelas prudentes, competentes e proveitosas orientações que muito contribuíram para a realização desta pesquisa; também pela paciência e a dedicação em seu trabalho de orientação;

Às professoras Dra. María de la Concepción Piñero Valverde e Dra. Valéria de Marco pelas críticas e sugestões durante o Exame de Qualificação;

Ao professor Ivan Rodrigues Martin pela participação na banca e por sua coerente arguição.

À professora de Inglês, Nívia Marcello, pela correção do Abstract.

Aos professores do Departamento de Letras Modernas, Dr. Mario Miguel González, Dra. María de la Concepción Valverde, Dra. Maria Augusta da Costa Vieira e Dra. Valéria de Marco ministrantes de disciplinas da Pós-Graduação que muito colaboraram para o desenvolvimento desta dissertação;

Aos professores Dr. João Roberto Faria do Departamento de Literatura Brasileira e Dra. Adriane da Silva Duarte do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas pela paciente leitura e sugestões nas monografias de final de curso;

Ao CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento e Pesquisas, pela concessão da bolsa que financiou parte desta pesquisa;

Ao COSEAS, pelo apoio e pela concessão da bolsa moradia e, em especial, a assistente social Luiza pela assistência durante a minha estadia;

A Nuria, chefe da Biblioteca do Instituto Cervantes da Espanha, pelo empréstimo da obra *La Originalidad artística de La Celestina*, livro valioso para o desenvolvimento da minha pesquisa;

Às amigas e colegas Ana Aparecida, Ana Paula, Edwrigens e Ivonete pelas nossas conversas, correções de textos, sugestões de leituras e também pelo companheirismo durante o mestrado;

A Aldo pelo auxílio nas configurações, impressões e traduções de textos;

Aos colegas de disciplinas e amigos, Ivan, Maiara, Marta, Inês, Mariana, Vanessa, Fábio, Elanir e Denise pelo apoio, correções e sugestões de leitura;

A Edite, secretária do DLM, pelo bom atendimento prestado;

A Hilton pela compreensão, paciência e carinho, nessa “longa ausência”, durante o mestrado;

À minha família pelo constante apoio e carinho;

A Emily pela amizade;

Enfim, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, participaram e/ou contribuíram para o desenvolvimento desta dissertação.

*La Celestina* no es un mero diálogo ni una serie de diálogos satíricos como los de Luciano, imitados tan sabrosamente por los humanistas del siglo décimosexto. Concebida como una grandiosa tragicomedia, no podía tener más forma que el diálogo del teatro, representación viva de los coloquios humanos, en que lo cómico y lo trágico alternan hasta la catástrofe con brío creciente.

(Marcelino Menéndez Pelayo, 1970, p.09)

## Resumo

Esta dissertação, **As formas dramáticas do cômico e do trágico em *La Celestina***, analisa quatro personagens da obra *Tragicomedia de Calisto y Melibea* ou *La Celestina* atribuída a Fernando de Rojas. A análise apresenta, a partir de leituras críticas e teóricas, elementos de comicidade e de tragicidade na trajetória das personagens Calisto, Centurio, Celestina e Melibea. O texto é composto de introdução, três capítulos e as considerações finais. Na Introdução, apresentamos um breve histórico das principais críticas instituídas à obra, principalmente, no que diz respeito ao seu gênero literário. No primeiro capítulo, procuramos apontar algumas das diversas formas de comicidade que propiciam o riso no comportamento das personagens Calisto e Centurio; no segundo, apresentamos os elementos pertencentes às teorias do trágico, em seu sentido clássico e moderno, que estão presentes ou se relacionam às ações de Melibea; no terceiro e último capítulo, do mesmo modo, indicamos os possíveis elementos trágicos no comportamento de Celestina. E por fim, as Considerações finais, nas quais, após análise, entendemos que as personagens masculinas, Calisto e Centurio, desempenham uma função cômica na obra, ao passo que as duas femininas, Celestina e Melibea, são responsáveis por grande parte dos aspectos trágicos da referida obra.

Palavras-chave: *La Celestina*, personagens, trágico, cômico, tragicomédia.



## Resumen

Este trabajo, **Las formas dramáticas del cómico y del trágico en *La Celestina***, analiza cuatro personajes de la obra *Tragicomedia de Calisto y Melibea o La Celestina* atribuida a Fernando de Rojas. El análisis presenta, a partir de lecturas críticas y teóricas, elementos de comicidad y de tragicidad en la trayectoria de los personajes Calisto, Centurio, Celestina y Melibea. El texto está compuesto de introducción, tres capítulos y las consideraciones finales. En la Introducción, presentamos un breve histórico de las principales críticas acerca de su género literario. En el primer capítulo, buscamos mostrar algunas de las diversas formas de comicidad que propician la risa en el comportamiento de Calisto y Centurio; en el segundo, presentamos los elementos pertenecientes a las teorías de lo trágico, en su sentido clásico y moderno, que están presentes o se relacionan a las acciones de Melibea; en el tercer y último capítulo, de la misma manera, indicamos los posibles elementos trágicos en el comportamiento de Celestina. Y por fin, las Consideraciones finales, en las cuales, tras el análisis, creemos que los personajes masculinos Calisto e Centurio desempeñan una función cómica en la obra, mientras que las dos femeninas son responsables por una gran parte de los aspectos trágicos de la referida obra.

**Palabras-clave:** La Celestina, personajes, cómico, trágico, tragicomedia.

## Abstract

This dissertation examines four characters of the work *Tragicomedia de Calisto y Melibea* or *La Celestina* attributed to Fernando de Rojas. The analysis shows, from critical and theoretical readings, elements of comicality and tragic in the path of the characters Calisto, Centurio, Celestina and Melibea. The text consists of an introduction, three chapters and final considerations. In the Introduction, a brief history of the main comments attributed to the work is presented, primarily related to its literary genre. In the first chapter, we point out some of the various forms of humor which provide laughter in the behavior of the characters Calisto and Centurio; in the second chapter, we present the elements belonging to the theories of tragedy in its classical and modern sense, which are present or are related to the actions of Melibea; similarly, in the third and final chapter, we indicated the possible tragic elements in the behavior of Celestina. And finally, the closing comments, in which, after the analysis, we believe the male characters, Calisto and Centurio, play a comic role in the piece, while the two women, Celestina and Melibea, are responsible for most of the tragic aspects of the work.

**Keywords:** La Celestina, characters, tragic, comic, tragicomedy.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo – 1: As formas dramáticas do cômico na <i>Tragicomedia</i>.....</b>	<b>18</b>
<b>1.1- As formas dramáticas propiciadoras do riso em Calisto.....</b>	<b>19</b>
<b>1.2 - As formas dramáticas propiciadoras do riso em Centurio.....</b>	<b>36</b>
<b>Capítulo - 2: As formas do trágico em Melibea.....</b>	<b>42</b>
<b>2.1 - Elementos da tragédia clássica: unidade de ação, mito e <i>anagnorisis</i>.....</b>	<b>43</b>
<b>2.2 - Elementos da tragédia moderna: ironia trágica, caráter, individualidade e amor.....</b>	<b>52</b>
<b>Capítulo - 3: Os aspectos trágicos de Celestina.....</b>	<b>74</b>
<b>3.1- Celestina e as formas dramáticas do trágico.....</b>	<b>75</b>
<b>3.2- Elementos teóricos da tradição cômica na função do trágico em Celestina.....</b>	<b>87</b>
<b>4 - Considerações finais.....</b>	<b>96</b>
<b>5 - Referências bibliográficas.....</b>	<b>99</b>
<b>5.1 - Do Autor.....</b>	<b>99</b>
<b>5.2 - Textos críticos, teóricos e outros.....</b>	<b>99</b>
<b>5.3 - Bibliografia Consultada.....</b>	<b>103</b>

## Introdução

A obra que hoje conhecemos como *La Celestina* foi publicada em Burgos, provavelmente em 1499, por um bacharel converso chamado Fernando de Rojas, com o título de *Comedia de Calisto y Melibea*. Era composta por 16 atos e escrita em forma de diálogo. Posteriormente, em 1502 foi reeditada com o nome de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, contando agora com cinco atos a mais, a inserção de algumas frases e supressão de outras. Esse acréscimo de cinco atos, chamado de Tratado de Centurio, teria sido feito porque existiam leitores que desejavam a prolongação dos deleites dos jovens amantes Calisto e Melibea, conforme explica o autor no prólogo à *Tragicomedia*. Ele afirma ainda que a transformação da *Comedia* em *Tragicomedia* devia-se aos questionamentos do público pelo fato de a obra acabar em tristeza. A partir do século XVI, provavelmente em 1519, a obra reaparece sob a denominação de *La Celestina*. Esse nome foi atribuído ao livro por consenso popular, o que evidencia o sucesso e a popularidade da obra e, principalmente, de Celestina, personagem que conseguira se sobressair em meio ao casal de protagonistas que, até então, intitulava a obra.

Desde sua primeira publicação a obra tem sido alvo de várias polêmicas, uma delas é sobre sua autoria. Tal polêmica deve-se ao fato de Rojas ter dito que apenas havia dado continuidade a um texto alheio constituído, de acordo com ele, pelo que agora é o I ato da obra e, provavelmente, a primeira cena do II ato.

Sendo assim, levaremos em conta que Rojas é o autor da *Tragicomedia de Calisto y Melibea* ou *La Celestina*, excetuando a parte referente ao autor anônimo, tendo em vista o consenso da crítica literária, sem ater-nos ao fato de que possa ter existido a contribuição de outros autores nas interpolações, supressões e/ou acréscimos dos cinco atos. Então, ao tratarmos da autoria, de um modo geral, consideraremos sempre Fernando de Rojas como o

autor e quando o assunto se restringir ao primeiro ato ou à primeira cena do segundo ato diremos o antigo autor ou o autor anônimo. Em algumas situações usaremos o termo, os autores, por entender que elas se relacionam a ambos.

Além da já citada autoria, muito se tem discutido a respeito do gênero dessa obra, em virtude disso tornou-se fonte de muitas pesquisas, questionamentos e discussões surgidas, principalmente, a partir do século XVIII. Ela havia sido, entretanto, por mais de dois séculos aceita como uma obra dramática, até que em 1707, por ocasião de uma adaptação anônima ao inglês, surge a recusa em aceitá-la como tal. Essa recusa foi justificada pelo grande número de atos e pela falta de unidade de tempo e de lugar, conforme aponta María Rosa Lida de Malkiel (1962).

A problemática apoiada no número de atos viria a tomar proporções que até hoje segue em discussão entre alguns críticos. Porém, María Rosa Lida de Malkiel (1962), Wolfgang Kayser (1976) e Peter E. Russell (2001), dentre outros, estão de acordo que Rojas poderia ter confundido os termos ato e cena. Essa confusão pode ser explicada pela grande diferença que há entre os XXI atos de sua obra. A discrepância entre o I ato e o restante é enorme, ele contém cerca de vinte e quatro páginas enquanto os atos V, XVI e o XVIII, por exemplo, possuem menos de três páginas cada um. Além disso, no texto introdutório (*Carta a un su amigo*) há indícios de que o autor empregava os vocábulos ato e cena como sinônimos e a divisão em atos, que a modernidade conhece, era desconhecida tanto na Antigüidade quanto na Idade Média.

As obras que teriam servido de modelo para *La Celestina* como as comédias de Terêncio, por exemplo, eram divididas em cenas, assim como as tragédias de Sêneca, mas teriam sido separadas de forma arbitrária, posteriormente, em cinco atos por críticos romanos do século XVI, conforme Lida de Malkiel (1962). Sendo assim, estamos de acordo com a autora que o número de atos não implica um vacilo em relação ao gênero dramático dessa

obra. Ela explica ainda que, a grande extensão não se restringe a *La Celestina* e lembra os longos Mistérios Franceses do século XV com quase 62.000 versos e que demoravam de quatro a oito dias para serem representados e, ainda, a *Comedia de Jacob et de Joseph* de Pandolfo Collenuccio de 1504, escrita para ser representada em três dias. E nem por isso questionaram o caráter dramático delas, como fazem com a obra de Rojas.

De fato, a utilização do tempo e do lugar parece ocorrer de forma inovadora, se a compararmos com seus antecessores. Nela, espaço e tempo são criados de acordo com as necessidades das ações. A representação temporal está longe de atingir a rigidez proposta por Aristóteles e também não há uma correspondência estrita na duração entre as distintas ações. No I ato da obra, por exemplo, enquanto Pármeno fala a Calisto sobre Celestina, ela e Sempronio aguardam que lhes abram a porta. O problema é que a biografia da alcoviteira é bastante extensa, o que levaria muito tempo para ser dita e isso faz com que não haja uma conexão temporal entre as duas ações. E o mesmo acontece no ato IX, ao passo que Elicia abre a porta para Lucrecia, Areúsa tem tempo de lamentar, eloqüentemente, sobre a sorte das moças que levam a vida como a sua, ou seja, como rameira.

É possível perceber em *La Celestina* o que Lida de Malkiel (1962) chamou de “tiempo implícito”, no qual, em vários momentos da ação, o tempo passa sem, no entanto, haver transcorrido diante do leitor/espectador. Ainda de acordo com ela, no Tratado de Centurio esse tempo é usado com maior liberdade e clareza, mediante as ações que foram cumpridas sem que tivessem sido representadas. Ela explica, por exemplo, que no final do ato XIV pareceria que Sosia e Tristán comentavam a retirada de Calisto e a visita de Elicia a Areúsa imediatamente após a cena da execução de Sempronio e Pármeno. Areúsa, porém, revela que há oito dias não os viam e Elicia confirma que, apesar da morte dos seus criados, Calisto continua visitando Melibea todas as noites. No ato XVII, Calisto, conforme o testemunho de

Sosia, visitou Melibea oito vezes em um mês de namoro e não todas as noites como a própria Melibea, de forma exagerada, afirma, mas esses encontros não foram todos representados.

Essa representação do tempo implícito usado pelos autores de *La Celestina* é vista por críticos como Gaspar Barth, Asencio e Gilman como falha mecânica, erro ou insuficiência no conhecimento do gênero literário, mas é defendida por Lida de Malkiel (1962) como um procedimento muito peculiar, usado pelos autores de forma consciente. Para ela, a ação da *Tragicomedia* não representa compactamente tudo o que acontece, ou seja, aquilo que é representado diante do leitor/espectador não é a seqüência ininterrupta da realidade e sim uma amostra típica de uma série. Assim sendo, verifica-se que o tempo nessa obra não segue a linearidade empregada por seus antecessores e nem possui a duração precisa prevista por Aristóteles, mas ocorre de uma forma inovadora e isso não prejudica sua dramaticidade.

A variação de lugar presente em *La Celestina*, incomum nas comédias romanas, “emana directamente de la representación del lugar en la comedia humanística, e indirectamente de la escenografía medieval y de la lectura libre del teatro antiguo” (LIDA DE MALKIEL, 1962, p.160). Essas diversidades de lugar só vêm a contribuir para o realismo que é representado pela obra. Sendo assim, o uso dinâmico do tempo e do espaço não pode ser apontado como prova do caráter antidramático ou como um erro por parte dos autores da obra.

Se por um lado existe o excessivo número de atos, a falta de unidade de lugar e de tempo como empecilho ao caráter dramático da *Tragicomedia*, por outro lado, há a seu favor a predominância de elementos típicos do gênero dramático como a divisão em atos, as ações dialogadas, o aparte e a ausência de um narrador, ainda que estejam presentes alguns diálogos que se aproximam da narrativa moderna.

Para os autores da obra, no entanto, ao que tudo indica não havia dúvidas de que ela teria sido pensada como uma obra dramática, mais especificamente como uma comédia humanística. Rojas, por exemplo, referindo-se ao primeiro I ato anônimo que encontrara, diz:

Jamás yo no vi [sino] terenciana,  
después que me acuerdo, ni nadie la vido,  
obra de estilo tan alto y sobido  
en lengua común vulgar castellana.  
No tiene sentencia de donde no mana  
loable a su autor y eterna memoria,  
al qual Jesu Christo reciba en su gloria  
por su pasión sancta, que a todos nos sana (ROJAS, 2001, p.209).<sup>1</sup>

Essas palavras demonstram que ele enxergava o texto como uma imitação da comédia latina. Além disso, ainda há um comentário, ao final do livro, feito por Alonzo de Proaza, um revisor e impressor do século XVI, que compara a obra com as de autores dramáticos da Grécia e de Roma.

Além dos questionamentos acerca de sua dramaticidade, existe outra problemática que divide a opinião da crítica que é o caráter teatral ou de encenação. Pois, embora não houvesse notícias de que a obra tinha sido representada, em sua totalidade, durante os dois séculos posteriores à publicação não houve, assim como na questão anterior, quem atentasse para esse fato. Ainda hoje o problema persiste, pois mesmo aceitando seu caráter dramático não se pode afirmar que ela se preste à encenação, pelo menos em sua totalidade. E não faltam argumentos seja a favor ou contra a encenação da obra. Aqueles que não concordam usam como argumentos a sua extensão (mais uma vez), as dificuldades cenográficas e a obscenidade de algumas cenas. Este último argumento, no entanto, parece irrelevante nesse sentido, uma vez que a obscenidade diz respeito ao assunto do texto e não ao caráter teatral.

---

<sup>1</sup> ROJAS, Fernando de. *La Celestina Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición, Introducción y Notas de Peter E. Russell. 3ª ed. Madrid: Castalia, 2001. Todas as citações de *La Celestina* serão referentes a essa edição, a partir de agora indicaremos apenas os números dos atos, quando possível, e das páginas entre parênteses.



A respeito disso, o próprio autor afirma no Prólogo: “[...] Assí que, quando diez personas se juntaren a oýr esta comedia [...]” (p. 219). E Alonso de Proaza finaliza a obra com seis oitavas (coplas) e na quarta delas afirma que a obra deveria ser lida na presença de um público, em voz alta, por um único recitante que imitasse cada personagem, seus gestos e suas emoções mediante variação da voz. O que não deixa de ser uma representação ou, melhor dizendo, uma encenação. Tal como propõem Rojas e Proaza.

Lida de Malkiel (1962), porém, defende, categoricamente, o caráter teatral de *La Celestina*, apoiando-se nos elementos estruturais desse gênero que estão presentes em toda a obra que são os diálogos, os solilóquios, os monólogos, as marcações cênicas disseminadas pelos diálogos (um recurso cênico usado desde a comédia latina que serve para marcar, por exemplo, a entrada e a saída das personagens).

Além desses meios, os autores serviram-se do aparte, um recurso, exclusivamente, teatral e que também já fazia parte dos elementos teatrais da comédia latina. Esse recurso consiste basicamente em uma frase – cujo conteúdo geralmente é cômico – de cumplicidade entre uma personagem e o público e que não deveria ser ouvida pelo interlocutor que estivesse em cena. Em *La Celestina*, no entanto, o aparte foi usado de três formas distintas. A primeira é a tradicional, marcada pela fala que “escapa” à personagem e é ouvida pelo público, mas é totalmente despercebida pelas demais personagens. Na segunda, o interlocutor ouve algumas palavras e exige que o dito seja repetido em voz alta, entretanto a personagem repete somente algumas palavras, ditas anteriormente, eliminando, assim, os termos que antes eram ofensivos e/ou cômicos. Há também, em alguns casos, o aparte que pode ser representado por um diálogo às costas de uma terceira personagem como fazem, muitas vezes, Pármemo e Sempronio em relação a Calisto e Celestina.

Entretanto, o gênero literário de *La Celestina* que passou a ser questionado a partir do século XVIII, segue ainda em aberto, dividindo a opinião dos estudiosos da obra. A exemplo

disso, temos Stephen Gilman (1982) que a vê como um “diálogo puro” e que, por isso, carece de gênero; Dorothy S. Severin (2004) a define como um romance, apesar de interpretá-la como comédia; Ciriaco Morón Arroyo (1974), com uma visão mais complexa, afirma que o diálogo é teatral e que se encaixa na comédia humanística, mas diz que o texto aponta para o romance; María Rosa Lida de Malkiel (1962) e Francisco Ruíz Ramón (1975) defendem o caráter teatral da obra.

Diante disso, faremos a análise considerando-a como uma obra dramática, na qual predomina o caráter teatral sem, no entanto, desconsiderar que haja nela elementos de outros gêneros. Afinal de contas, em se tratando dessa obra, o mais razoável é concordar que “[...] *La Celestina* no es, como el ave fénix, el individuo único de una especie única, sino el individuo egregio de una olvidada especie” (LIDA DE MALKIEL, 1962, p.77). Isso demonstra que não há motivos para reduzir seu gênero a uma única leitura.

Nossa análise, contudo, se concentra em um aspecto quase tão polêmico quanto os que já foram mencionados, isto é, a respeito do trágico e do cômico. Fato que divide, da mesma forma, a opinião dos estudiosos na medida em que uns preferem dar ênfase ao cômico, enquanto outros preferem enfatizar o trágico. Diferentemente da questão anterior, esse fato foi polemizado desde sua primeira publicação por leitores contemporâneos ao autor, conforme consta no Prólogo:

[...] Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, y llaméla ‘tragicomedia’ ( pp.219-220).

De fato, levando em conta que comédia e tragédia coexistem ao longo das ações, tragicomédia parece ser a forma mais adequada para denominá-la.

Nesse texto, não trataremos diretamente da tragédia e comédia enquanto gênero literário da obra, limitar-nos-emos aos adjetivos trágico e cômico, mas, como se sabe, o acontecer trágico se relaciona à tragédia, enquanto o cômico à comédia. Convém salientar,

porém, que o trágico e o cômico podem aparecer em outras formas literárias. A análise será feita nos vinte e um atos da obra, ou seja, na versão final da *Tragicomedia*, com o foco centrado nas personagens; mas devido ao grande número de personagens existentes nela selecionamos apenas quatro delas, sendo duas masculinas: Calisto e Centurio e duas femininas: Melíbea e Celestina. Essas personagens foram selecionadas por serem as que mais se destacam na obra. Centurio e Celestina não eram protagonistas, no entanto suas ações tomaram proporções dignas dessa classificação. Esta na versão da *Comedia* e aquele na da *Tragicomedia* sendo, portanto, personagens fundamentais para o desenvolvimento das ações.

Com esse intuito, tomaremos o termo cômico em um sentido *lato*, considerando como tal tudo aquilo que é capaz de provocar o riso ou um sorriso, como os equívocos, a paródia, os exageros, um comportamento ridículo, dentre outros. Para isso, basear-nos-emos, principalmente, em *O riso* de Henri Bergson.

Em relação ao trágico, consideramos como trágico um acontecimento injusto e catastrófico, capaz de provocar a dor, o sofrimento e o choro, como a morte, por exemplo, ocorrido em consequência das atitudes desmedidas das próprias personagens, ou seja, a relação de causa e efeito que independem de forças superiores. Para esse fim, recorreremos aos preceitos da *Poética* de Aristóteles e também aos conceitos elaborados por Hegel em *Curso de estética: o sistema das artes*, dentre outros.

Enfim, esse trabalho de análise será desenvolvido em três capítulos, além da Introdução e das Considerações finais. Eles estão distribuídos da seguinte forma: no primeiro capítulo dedicamos a análise das personagens Calisto e Centurio, onde apresentamos as formas ou elementos dramáticos que motivam a comicidade; no segundo, apontamos alguns elementos trágicos nas ações de Melíbea, tanto aqueles referentes à tragédia clássica quanto aos da tragédia moderna. E no terceiro e último capítulo, indicaremos algumas possíveis características trágicas em Celestina, como sua cobiça, por exemplo.

## Capítulo – 1: As formas dramáticas do cômico na *Tragicomedia*

*“[...] para produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura” (BERGSON, 2004, p. 4).*

Neste primeiro capítulo apresentaremos algumas formas dramáticas do cômico representadas pelas personagens masculinas Calisto e Centurio ou que se referem a elas.

Em *La Celestina* os elementos cômicos e trágicos coexistem através das ações, ainda que o cômico seja predominante nos primeiros onze atos e o trágico a partir do décimo segundo. É possível perceber elementos risíveis em diversas personagens masculinas. Claro que, em algumas delas a derrisão e o grotesco<sup>2</sup> acontecem de forma menos expressiva, mas, mesmo assim, podemos notar certas pitadas de comicidade em suas palavras e/ou ações.

Em *Calisto e Centurio*, por exemplo, podemos perceber diversas formas ou elementos que propiciam o riso e mostram o caráter ridículo e grotesco dos dois.

---

<sup>2</sup> Consideramos, neste texto, a palavra grotesco como um recurso do cômico, isto é, aquilo que é disforme e caricato, como a aparência, por exemplo.

## 1.1- As formas dramáticas propiciadoras do riso em Calisto

Calisto é uma personagem que, junto com Melibea, intitulava a obra tanto na versão da *Comedia* quanto na *Tragicomedia* antes de se tornar conhecida como *La Celestina*. Ele participa de dez atos, dois a mais que Melibea.

Se levarmos em conta as poucas palavras de Aristóteles acerca da comédia e do herói cômico podemos perceber alguns traços comuns ao jovem celestinesco como, por exemplo, o caráter ridículo que predomina em suas atitudes. Convém lembrar, porém, que Calisto é um nobre cavalheiro, mas contrariamente ao que afirmara o pensador, isso não impede que as ações baixas ou a comicidade se façam presentes em seu comportamento.

O seu nome vem do grego (*Kalistos*) que significa belíssimo, contudo essa beleza não exerce nenhuma influência na conquista de Melibea e nem mesmo é mencionada por ela, apesar de ter sido destacada no argumento geral da obra e depois repetida mais de uma vez ao longo do texto, tanto por Celestina quanto por Sempronio. Diante disso, depreende-se que esse nome pode ser uma referência irônica e cômica. Melibea chega a insultá-lo nestes termos: “[...] esse loco, saltaparedes, fantasma de noite, luengo como ciguñal, figura de paramento mal pintado [...]” (IV p.330). Isso reforça a idéia de ironia e comicidade em relação ao sentido do nome dele.

Ele nos é apresentado no argumento geral da obra desta forma: “Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda criança, dotado de muchas gracias, de estado mediano” (p.223). Entretanto, o Calisto que aparece em cena é bem diferente, age contrariamente ao que foi dito a seu respeito; suas atitudes revelam que ele não é engenhoso e muito menos bem disposto.

Calisto, assim como *Dom Quixote*, pretendia viver uma experiência que não era possível em seu mundo “real” ao se comportar como um amante cortês. Não obstante, nunca

foi vítima de pauladas como o cavalheiro andante, mas recebeu como castigo a rejeição de Melíbea, no I ato, e as zombarias que sofreu de outras personagens, principalmente, de seus criados Sempronio e Pármemo.

Seu comportamento provoca o riso desde sua primeira aparição em cena ao ser insultado e expulso do horto por Melíbea. O riso foi resultado de um equívoco, recurso cômico usado desde a comédia latina presente em obras como *O Anfitrião* de Plauto, por exemplo. Em *La Celestina* o equívoco se deu em decorrência da palavra “galardón” que a moça usa no sentido corrente de recompensa, porém com intenção punitiva, mas que ele entendeu como prêmio, ou seja, como um sinal de que reconhecia a devoção do amante para com ela, tal como era concebida no repertório do amor cortês. Daí o efeito cômico. E mais adiante, para diversão do público, mais um equívoco é cometido por ele; vejamos o comentário de Pármemo:

¡O Sancta María! ¡Y qué rodeos busca este loco para huyr de nosotros, para poder llorar a su plazer con Celestina, de gozo, y por descubrirle mill secretos de su liviano y desvariado apetito; por preguntar y responder seys vezes cada cosa, sin que esté presente quien le pueda dezir que es prolixo! ¡Pues mándote yo, desatinado, que tras ti vamos! (VI, p.354).

E o que Calisto diz a Celestina: “Mira, señora, qué fablar trae Pármemo; cómo se viene santiguando de oír lo que has hecho con tu gran diligencia. Espantado está, por mi fe, señora Celestina. Otra vez se santigua” (VI, pp.354-355). Nessa cena, o equívoco se dá pelo fato de o criado se “santiguar”, isto é, se benzer fazendo o sinal da cruz, entretanto Pármemo se benze diversas vezes porque está preocupado e assustado com o estado de saúde mental de seu amo, ao passo que Calisto acredita que o criado está se admirando da destreza da alcoviteira.

Como se não bastasse, no XII ato ocorre um diálogo que retrata o primeiro encontro entre Calisto e Melíbea. Assim que chegaram ao local do encontro, ela conversa com sua criada com o intuito de saber se quem conversava do outro lado do muro era realmente Calisto. Então surge essa conversa entre os três:

**Lucrecia.** (*Aparte. Adentro*) La boz de Calisto es ésta. Quiero llegar. ¿Quién habla? ¿Quién está fuera?

**Calisto.** Aquel que viene a cumplir tu mandado.

**Lucrecia.** (*Aparte. Adentro*) ¿Por qué no llegas, señora? Llega sin temor acá, que aquel cavallero está aquí.

**Melibea.** (*Aparte. Adentro*) Loca, habla passo. Mira bien si es él.

**Lucrecia.** (*Aparte. Adentro*) Allégate, señora, que sí es, que yo le conosco en la boz (XII, p. 475).

A situação se torna cômica quando observamos o *equivoco* de Calisto ao confundir a voz da criada com a da ama, além da declaração que, equivocadamente, faz para a empregada. Convém lembrar que, conforme Russell (2001)<sup>3</sup>, a primeira parte do encontro dos amantes, atrás dos muros, recorda diretamente a tradição cômica da comédia romana. Calisto se dirige como amante cortês à criada Lucrecia crente que está falando com Melibea. Ao perceber que a voz não é de sua amada pensa que está sendo vítima de uma chacota, mas não é. Mesmo assim se assusta quando Melibea pergunta quem ele é e qual é o motivo da visita. O jovem se entristece e lamenta “[...]¡O malaventurado Calisto! ¡O, quán burlado has sido de tus servientes! ¡O engañosa muger Celestina![...]” (XII, p.477). Em suas lamentações fala dele mesmo em terceira pessoa e somente aqui teme ter sido zombado por seus criados, entretanto, eles vivem escarnecendo de seu comportamento, ao passo que ele nem se dá conta disso. Dada a alienação em que vive, essa preocupação só vem a contribuir para o seu caráter cômico.

Logo em seguida profere: “[...] oyendo de grado tu suave voz, la qual, si ante de agora no conociesse, y no sintiesse tus saludables olores no podría creer que careciessen de engaño tus palabras” (XII, p. 479). Essa referência à fragrância era uma alusão aos perfumes caros que só as filhas dos ricos poderiam ter, mas também serve para convencê-lo de que seu

<sup>3</sup> Sempre que nos referirmos a esse autor colocando apenas o ano entre parênteses, estaremos falando das notas de rodapé de sua edição de *La Celestina* já mencionada.

interlocutor era mesmo Melibea. Ainda nessa perspectiva, apregoa Russell: “[...] Sin duda, Rojas suponía que, al recitar esta frase, el orador debía, con intención cómica, hacer un gesto de sorber por las narices” (RUSSELL, 2001, p.479). Será risível também, se recordarmos as palavras ditas por Areúsa no VII ato quando disse que Melibea andava suja.

É durante o primeiro diálogo entre os dois que Melibea menciona sua torpeza ao lhe dizer: “¡Vete, vete de aquí, torpe: que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en corazón humano conmigo el ylicito amor comunicar su deleyte!” ( I, p. 228). Torpe é um termo que por si só já é risível. Além do mais, em uma obra de Teofrasto denominada de *Caracteres*, na qual o autor trata de características cômicas, existem algumas definições para o ser que pratica a torpeza como esta, por exemplo: “Si alguien le comunica que há fallecido uno de sus amigos, para que acuda al entierro, él se entristece y entre lágrimas dice: ‘ en buena hora’” (TEOFRASTO, 1988, XIV, p.83). E desta forma foi dito por Calisto, ao saber da morte de dois dos seus criados: “Ellos eran sobrados y esforçados; agora o en outro tiempo de pagar havían” (XIII, p.508). Bastante semelhante às palavras do filósofo, embora a maioria dos textos críticos aponta essas palavras como resultado do egoísmo de Calisto. Vale ressaltar, porém, que muitas vezes a interpretação de algumas situações sofrem modificações com o passar dos tempos. A exemplo disso, podemos mencionar *O Mercador de Veneza* de Shakespeare escrita como comédia, mas, devido aos tristes e preconceituosos acontecimentos históricos para com os judeus, a obra perdeu muito de sua comicidade, principalmente, pela forma como é tratada a personagem do judeu, passando da intenção cômica para uma interpretação trágica, conforme propõe Vilma Arêas (1990).

No IV ato, Celestina o descreve para Melibea desta forma:

En Dios y en mi alma, no tiene hiel. Gracias, dos mil; en franqueza, Alexandre; en esfuerço, Étor; gesto, de un rey; gracioso, alegre. Jamás reyna en él tristeza. De noble sangre, como sabes. Gran justador, pues verle armado, un Sant George. Fuerça y esfuerço no tuvo Ércules tanta. La presencia y faciones, disposición, desemboltura, otra lengua había menester para las contar. Todo junto semeja ángel del cielo. Por fe tengo que no era



tan hermoso aquel gentil Narciso que se enamoró de su propia figura, quando se vido en las aguas de la fuente [...] (IV, pp. 335-336).

Essas descrições são cômicas porque, além das referências mitológicas que funcionam como paródia, há um fundo irônico resultando, assim, em uma personagem épica burlesca, conforme Severin (2004). E com isso o leitor/espectador se diverte às custas dele, pois sabe que ele não é da forma que afirma a alcoviteira, principalmente, no quesito alegria. Seu sentimento de melancolia já havia sido mencionado, ainda no I ato, quando pediu a Sempronio que cantasse a canção mais triste que soubesse. Afinal de contas, também existe o exagero no discurso de Celestina que tinha como objetivo persuadir Melibea. Ao dizer que nele “no tiene hiel” estaria afirmando que se tratava de uma pessoa que não se irritava facilmente, mas sabemos que tais palavras são incongruentes, porque acompanhamos ao longo das ações a sua mudança, repentina, de comportamento. A palavra “gentil” também sugere um duplo sentido que pode ser bonito ou pagão, certamente, tudo isso foi e pode ser entendido de forma cômica ou no mínimo irônica pelo leitor/espectador.

Muito se fala acerca do caráter paródico de Calisto. A exemplo disso citaremos este comentário:

Calisto es un personaje cómico, no un personaje trágico, independentemente de que su muerte arrastre la obra hacia la tragedia más genuina [...] Calisto es una paródia[...] del protagonista de la novela sentimental española y, más específicamente todavía, de Leriano, el protagonista de *la Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (SEVERIN, 2004, pp.28-29).

Sendo, então, Calisto uma paródia de Leriano temos um forte indício para afirmar que se trata realmente de uma personagem cômica, tendo em vista que a paródia possui um caráter predominantemente cômico.

Nessa perspectiva, podemos ver alguns paralelismos entre essas duas personagens: Os dois se serviram de um mensageiro com intuito de conquistar a amada; envolvem-se em um longo debate para defender as qualidades das mulheres e ambos morrem por amor. E também

algumas discrepâncias, a saber: Calisto busca como mensageiro uma alcoviteira, enquanto Leriano serve-se do “discreto autor”. Ao defender as mulheres, este discute de forma séria com seu amigo Tefeo, aquele com seu criado desleal que o vence e ainda zomba dele. Em *Cárcel de Amor*, o autor deixa claro o tormento psicológico do protagonista desde o início da obra, ao referir-se à alegoria da prisão; em *La Celestina*, ao contrário, Rojas permite que os criados fiquem com a tarefa de retratar o amo como um amante insone e atormentado. A morte de Leriano foi escolhida por ele mesmo como o único destino cabível naquela situação, já a de Calisto foi acidental e quase cômica, conforme Russell (2001).

O amor cortês tinha como características a persistência, a submissão masculina à feminina e deveria ser uma

[...] relación totalmente secreta, necesidad que se imponía porque, a lo menos en la Península Ibérica, la amada era casi siempre doncella que vivía bajo el techo paterno. Por consiguiente, entraba en juego no sólo su propia honra, sino también la honra familiar (RUSSELL, 2001, p. 57).

No entanto, o amor de Calisto por Melibea se torna conhecido por todas as personagens da obra, cada uma em seu momento. O primeiro a ficar sabendo desse sentimento é Sempronio, seu criado infiel; em seguida Pármeno, depois a alcoviteira, mas ao final é divulgado para toda a cidade quando Pleberio, em seu lamento, publica a causa do suicídio de sua filha.

Diversas são as situações em que Calisto tenta se comportar como amante cortês. Já no I ato ele diz “[...] Sin duda incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar tengo yo a Dios ofrescido” (I, pp.226-227). Essa declaração reflete o masoquismo característico do amor cortês, a alegria que sentia o amante diante do sofrimento que a paixão lhe causava e também servia como prova da profundidade de seu amor. Com essas palavras, ele emprega uma série de termos consagrados do vocabulário do amor cortês, como “servicio, sacrificio e devoción”. Mas a

situação torna-se ainda mais cômica, um pouco mais adiante, quando percebemos sua impaciência e todos os meios que procura para se livrar dessa tristeza.

Ao dirigir-se a Melibea com a forma de tratamento “tu merced” (XII, p. 476) usa um clichê comum ao léxico do amor cortês, por isso Russell (2001) sugere que isso tenha sido feito com uma intenção risível de juntar o “tú” da comédia latina com o tratamento respeitoso do amante cortês castelhano.

Outros exemplos de situações paródicas envolvendo o cavaleiro foram marcadas, em notas de rodapé, por Peter Russell (2001). Como neste caso, estando a sos, após a saída de Sempronio, ele clama:

¡O todopoderoso, perdurable Dios! Tú que guías los perdidos, y los reyes orientales por el estrella precedente a Belén truxiste y en su patria los reduxiste, humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, y yo, indigno, merezca venir en el deseado fin (I, pp.249-250).

Nesse caso, o que há de cômico é que ele inicia o pedido com uma breve paródia do estilo pseudolitúrgico da tradicional oração de súplica, muito freqüente na épica e outras formas narrativas da literatura medieval. Ao recitar essa oração a pessoa estava pedindo a Deus em intenção de alguém que estivesse prestes a fazer uma viagem longa e perigosa ou aos que se interessavam por seu regresso são e salvo. Nessa situação, porém, sabemos que seu criado apenas havia ido à procura da alcoviteira.

Henri Bergson afirma que “[...] uma personagem cômica geralmente é cômica na exata medida em que ela se ignora. *O cômico é inconsciente*. Como se usasse ao contrário o anel de Giges, torna-se invisível para si mesmo ao tornar-se visível para todos” (BERGSON, 2004, p.12, itálicos do autor). Assim é Calisto, só tem olhos para Melibea e se esquece de sua própria existência, enquanto isso, parece não perceber nem mesmo o que estava acontecendo ao seu redor, vive fora da realidade. Logo no início, ao ser rejeitado por Melibea, ele se isola e afirma que não quer ver a luz e, então, diz a Sempronio: “Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de

luz. ¡O bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! [...]” (I, p.229). Quando chama a morte de bem-aventurada, pode-se entender como um dos sintomas masoquistas do amor cortês que ele parodia, por isso tais palavras exercem uma função cômica, ainda que antecipe ironicamente seu triste fim. Em outro momento indaga: “Moços, ¿estó yo aquí? Moços, ¿oygo yo esto? Moços, mira si estoy despierto. ¿Es de día o de noche? ¡O señor Dios, padre celestial, ruégote que esto no sea sueño![...]” (XI, p. 462), demonstrando, assim, sua alucinação e o quanto estava distante da realidade.

Em meio aos seus desvarios fala com o cordão de Melibea: “¡O nuevo huésped! ¡O bienaventurado cordón, que tanto poder y merecimiento toviste de ceñir aquel cuerpo que yo no soy digno de servir! ¡O ñudos de mi pasión [...]” (VI, p.362). Ao tratar o cordão como se fosse uma pessoa, age comicamente e emprega o recurso retórico chamado de prosopopéia ou *conformatio*. Logo em seguida ele diz: “[...] ¡Conjúrote me respondas, por la virtud del gran poder que aquella señora sobre mí tiene!” (VI, p.364). Além de ser reprovado por Celestina, o que gera uma certa comicidade, as palavras ditas por ele funcionam como um eco paródico do conjuro que a velha havia feito no III ato, mas aqui se torna mais cômico porque os termos que outrora foram dirigidos a Plutão agora são ditos para um objeto. Além disso, Sempronio também o repreende por causa do cordão, fazendo com que a situação seja ainda mais risível.

O fazer alguém de bobo, uma das formas que proporciona o riso, citado por Bergson (2004), recorrente desde os clássicos, é incorporado por Calisto, pois é feito de bobo e está sendo sempre “usado” por outras personagens que zombam dele e o ridiculariza às escondidas e até mesmo em sua presença. Ele também funciona como um fantoche nas mãos de Sempronio e de Celestina, tendo em vista que o efeito fantoche, forma de comicidade, ocorre quando “uma personagem acredita estar falando e agindo livremente [...], mas que, vista de outro lado, aparece como simples brinquedo nas mãos de outra, que com isso se diverte” (BERGSON, 2004, p. 57). Dessa forma vivia Calisto; ele acreditava ser um patrão respeitado

e um homem livre para agir como quisesse, entretanto era conduzido por Celestina e Sempronio. Uma situação ilustrativa e cômica é quando Celestina lhe diz: “[...]Cumple, señor, que si salieres mañana, lleves reboçado un paño, por que, si della fueres visto, no acuse de falsa mi petición”. Ao que ele responde: “Y aun quatro, por tu servicio [...]” (VI, p. 367). Isso, com certeza, soa risível para o público, pois ao cobrir o rosto com o pano estaria se disfarçando o que já é uma forma de comicidade. Além disso, referindo-se à velha, ele usa o termo “servicio” que é próprio da linguagem do amor cortês, sendo então inadequado para o seu interlocutor.

A ingenuidade de Calisto também é cômica, pois acredita na fidelidade e na coragem dos seus criados; contudo, o leitor/espectador sabe que eles são covardes. Durante o primeiro encontro dele com Melibea, essa covardia fica muito evidente através desta conversa entre os dois que, ao ouvirem um barulho na rua, comentam:

**Pármemo.** “[...] ¡O, si me viesses, hermano, cómo está, plazer habría! A medio lado, abiertas las piernas, el pie ysquierdo adelante, puesto en huyda, las haldas en la cinta [arrolladas], la adarga so el sobaco, por que no me empache. Que, por Dios, que creo corriesse como un gamo, según el temor tengo de estar aquí (XII, p.p. 482-483).

**Sempronio.** “Mejor está yo, que tengo liado el broquel y el espada con las correas, por que no se me caygan al correr, y el caxquete en la capilla” (XII, p.483).

Tudo isso, cenicamente, descrito por eles mesmos é muito engraçado, podendo fazer rir ainda público de hoje. Enquanto os criados se preparavam para fugir do lado de fora do muro Melibea, que estava dentro do jardim com seu amado, também teme ao ouvir as vozes, mas Calisto diz que não era preciso ter receio, porque os seus criados os defenderiam. A jovem, então, pergunta se eram muitos os que o acompanhavam e ele responde assim:

No, sino dos. Pero aunque sean seys sus contrarios, no recibirán mucha pena para les quitar las armas y hacerlos huyr, según su esfuerço. Escogidos son, señora, que no vengo a lumbre de pajas. Si no fuesse por lo que a tu honrra

toca, pedaços harían estas puertas, y, si sentidos fuésemos, a ti y a mí librarían de toda la gente de tu padre (XII, pp. 485-486).

Diante dessa confiança infundada que coloca em seus criados, o leitor/espectador capta a comicidade e ri ao perceber o quanto o jovem está alienado e ademais por saber que seus criados são covardes, já que estavam preparados para fugir sem se preocupar com o amo e sua amada. Anteriormente, Pármene também havia dito a Sempronio: “¡ Huye, huye, que corres poco! ¡O, pecador de mí, si nos han de alcanzar! dexa broquel y todo” (VII, p.483). Nesse momento, podemos perceber uma dupla comicidade, a saber: a de Calisto, por confiar em seus criados e ser enganado por eles e a de seus criados, por estarem armados e que ao invés de enfrentar o perigo, pretendiam fugir e abandonar até mesmo o escudo. Em seguida, o amo pergunta a Sempronio se tiveram medo; o criado mente ao responder que não teve medo e que ambos estavam preparados com as armas na mão e que ficaram observando todos os lados prontos para defendê-lo.

Calisto é ludibriado por seus criados Pármene e Sempronio e também por Celestina. Eles vêem-no como um louco, como é possível perceber nestes apartes:

**Sempronio.** “No me engano yo, que loco está este mi amo” (I, p.233).

**Sempronio.** “Algo es lo que digo; a más ha de yr este hecho. No basta loco sino ereje” (I, p.234).

**Sempronio.** “¡Qué mentiras y qué locuras dirá agora este cautivo de mi amo!”(I, p.245).

**Sempronio.** “¡En sus trece está el necio!” (I, p.247).

Em outra ocasião, Celestina diz: “Sempronio, ¡de aquéllos vivo yo! ¡ Los huessos que yo roý piensa este necio de tu amo de darme a comer! Pues ál de sueño; al freýr lo verá [...]” (I, p.267). Tudo isso costuma ser dito às escondidas e quando ele percebe os rumores e tenta descobrir o que disseram, então eles fornecem outras informações totalmente diferentes provocando, assim, o riso. Além disso, nos casos acima e em vários outros momentos, Calisto

é tachado de louco. E como se sabe, a loucura era tida como uma enfermidade, mas bem sabemos que a loucura dele é motivada pela paixão e funciona como um dos sintomas do amor cortês, por isso pode-se dizer que é cômica.

O exagero, que de acordo com Bergson (2004), é uma forma muito marcante de comicidade que aparece bastante na obra de Rojas. Calisto, por exemplo, afirma: “Yo melibeo soy, y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo” (I, p.235). E mais adiante: “¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que ay otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora” (II, p. 237). O fato de proclamar Melibea como seu “Deus” não deve ser visto como heresia, mas sim como exagero empregado pelo autor a fim de reforçar o caráter paródico de amante cortês incorporado por essa personagem.

Pármemo, em um aparte, comenta com Sempronio: “[...]Cuenta, cuenta, Sempronio, que estás desbavando oyéndole a él locuras y a ella mentiras” (VI, p.355). Estaria ele literalmente babando ou boquiaberto no sentido figurado, o que de qualquer forma seria cômico para quem visualizasse a situação, pois percebe o exagero dele diante das palavras da alcoviteira. Convém ressaltar que essa situação, assim como tantas outras, seria bem mais cômica em uma encenação do que na leitura.

Calisto defende Melibea diante de seus criados dizendo: “Callad, locos, vellacos, sospechosos. Parece que days a entender que los ángeles sepan hacer mal. Sí, que Melibea ángel dissimulado es que bive entre nosotros” (XI, p.465). Diante disso, é possível perceber novamente o exagero de Calisto em relação a Melibea. Essas declarações que, normalmente, são vistas como ofensas à religião não seriam, caso fossem interpretadas como hipérboles ou exageros de um amante “louco de paixão”. O que não deixa de ser, também, mais um exemplo de paródia ao amor cortês. Quando ele diz aos criados que eles dão a entender que os anjos saibam fazer mal, o leitor/espectador percebe uma certa dose de ironia, porque sabem que ele está sofrendo por causa do desprezo da então donzela. Assim sendo, seu comentário

soa contrariamente à afirmação que fizera, isto é, se os anjos não fazem mal, logo ela não pode ser um anjo e ele é, no mínimo, um exagerado.

E, como se não bastasse, anteriormente, foi preciso que Sempronio alertasse seu amo sobre os exageros cometidos dentro da igreja dizendo-lhe:

Señor, mira que tu estada es dar a todo el mundo que dezir. Por Dios, que huygas de ser traýdo en lenguas; que al muy devoto llaman ypócrita. ¿Qué dirán sino que andas royendo los sanctos? Si pasión tienes, súfrela en tu casa; no te sienta la tierra. No descubras tu pena a los estraños, pues está en manos el pandero, que lo sabrá bien tañer (XI, p.458).

Além de ser repreendido pelo criado, fato que já é considerado cômico, Calisto se comporta como um louco beijando as imagens dos santos de forma exagerada, ao rogá-los que interviesses para facilitar a sedução de Melibea. Diante dessa situação, verifica-se que a religiosidade aqui também é usada como motivação cômica.

O aparte, recurso cômico e teatral originário da comédia latina, está sempre presente na obra. Geralmente, é empregado pelas personagens pobres em referência aos ricos; aqui foi usado pelos criados para zombar, criticar ou ironizar o patrão Calisto:

**Pármemo.** “Apruévelo el diablo!” ( II, p.289). E depois **Sempronio.** “Todavía te buelves a tus eregías. Escúchale, Pármemo, no te pene nada; que si fuere trato doble él lo pagará, que nosotros buenos pies tenemos” ( XI, p.465). De um modo geral, quando os criados empregam apartes, Calisto percebe os murmúrios e os questiona; eles, todavia, sempre respondem outra coisa, criando, assim, um efeito cômico para o leitor/espectador. Na maioria desses apartes empregados pelos criados, a comicidade pode ser percebida em ambas as partes, uma vez que desnudam a “loucura” do amo e a covardia dos criados. Além do mais, sendo Calisto o amo rico, o único castigo que poderia receber dos criados seria a revelação de seus defeitos através das burlas empregadas nos apartes.



Quando vê Celestina pela primeira vez, Calisto proclama: “¿Qué hazes, llave de mi vida? ¡Abre! ¡ O Pármeno, ya la veo! ¡ Sano soy, vivo só! ¡ Miras qué reverenda persona, qué acatamiento![...]” (I, p. 266), enquanto isso, em um aparte com Sempronio ela reprova seu comportamento e ao final diz: “¡ Xo, que te estriego, asna coxa!”(I, p. 267). Conforme Russell (2001), essa expressão faz referência a um antigo refrão ( Jo, que te estrego, burra de mi suegro) empregado pelos camponeses para fazer parar os animais; como refrão era usado para rechaçar alguém, assim como Celestina faz em rechaço às bajulações dirigidas a ela, desnudando, dessa forma, o lado cômico do jovem.

Outra forma de comicidade que pode ser vista na obra é o chiste usado por diversas personagens. Esta fala alusiva a Melibea, “!O piedad [seleucal], inspira en el plebérico corazón [...]” (I, p.230), revela o inoportuno adjetivo pseudoculto que aplicado à sua dama representa, por sua relação com o latim *plebs*, um *chiste* inconsciente que faria rir, por ser impróprio, a um público letrado, segundo Russel (2001). Talvez hoje não conseguiríamos perceber essa comicidade.

Quando Sempronio tenta convencê-lo de que as mulheres são inferiores aos homens e do perigo que elas representam, o amo contesta dizendo que ele também amava uma mulher; então, o criado retruca com este chiste: “Haz tú lo que bien digo y no lo que mal hago” (I, p. 237). Esse chiste coloca em evidência a esperteza do criado em relação ao amo. Vale lembrar que o criado esperto já costumava ser empregado desde as comédias romanas dos já mencionados autores Plauto e Terêncio.

O amor paródico incorporado por Calisto fez com que seu comportamento se modificasse, tornando-se rígido e, por isso mesmo, risível, tendo em vista que:

Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo será então suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade adormecida e também de uma atividade que se isola, que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade enfim [...] Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo (BERGSON, 2004, pp.14-15).

Entendemos que é o amor que faz de Calisto um homem rígido e ridículo ao longo das ações devido ao comportamento que desempenha em relação a Melibea, uma vez que há indicações de que ele não era assim antes de se apaixonar. Estamos dizendo rígido, principalmente, pelo fato de Calisto querer incorporar a tristeza, característica comum ao amante cortês, e não querer mais rir. Um exemplo disso é quando fala para Sempronio: “¡Maldito seas! Que fecho me hás reýr, lo que no pensé ogaño” (I, p. 238). Ele ri com o chiste de Sempronio ao se referir ao desejo dos homens de Sodoma de ter relações sexuais com os anjos que estavam na casa de Ló, uma referência ao livro de *Gênesis*. A comicidade também reside no fato de ele afirmar que não pretendia rir naquele ano, o que não deixa de ser, também, um exagero.

A música ou o canto do jovem foi motivo de chacota por diversas vezes na obra. Já I ato ao cantar:

¿Qual dolor puede ser tal,  
que se yguale com mi mal? (I, p. 233).

Sempronio burla dizendo: “Destemplado está esse laúd” (I, p.233). De acordo com Russell (2001) a chacota do rapaz é pertinente, haja vista o impacto da rima aguda que é desagradável aos ouvidos. Calisto, no entanto, tenta se defender e coloca a culpa no amor que sente; então pede ao criado que cante a canção mais triste que souber; eis aqui a canção entoada por Sempronio:

Mira Nero de Tarpeya  
a Roma cómo se ardía;  
gritos dan niños y viejos  
y él de nada se dolía (I, p. 233).

Novamente Russell (2001) afirma que aqui parece ser a primeira vez que esse romance aparece impresso e é cantado com fim cômico devido à incongruência da situação.

Um pouco mais adiante, por ocasião da visita feita a Melibea no IV ato, Celestina afirma que para amenizar a dor de dentes de Calisto:

[...] el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela y tañe tantas canciones y tan lastimeras que no creo que fueron otras las que compuso aquel emperador y gran músico Adriano de la partida del ánima por sufrir sin desmayo la ya vezina muerte. Que, aunque yo sé poco de música, parece que faze aquella vihuela hablar. Pues si acaso canta, de mejor gana se paran las aves a le oír que no [a] aquel [Anfión], de quien se dize que movía los árboles y piedras con su canto. Siendo éste nascido no alabaran a Orfeo. (IV, p.336).

No entanto, conhecendo já a qualidade do canto de Calisto isso não pode deixar de nos fazer rir; claro que nem sempre essas alusões irônicas serão entendidas pelo leitor/espectador, principalmente, nos dias de hoje.

Para Russell (2001), a postura cômica desse jovem sofre uma redução na versão da *Tragicomedia*. Isso faz sentido e é, até certo ponto, previsível se levarmos em conta que a essa altura ele já havia conquistado o amor de Melibea. Era, pois, a paixão que o fazia cômico devido ao seu caráter paródico de amante cortês. É importante destacar que sua postura cômica começa a decair desde o primeiro encontro amoroso com Melibea, mas o certo é que essa postura nunca desaparece por completo. Em um solilóquio, ao refletir sobre a morte dos criados e de Celestina, por exemplo, ele planeja “[...] o me fingiré loco, por mejor gozar deste sobroso deleyte de mis amores, como fizo aquel gran capitán Ulixes, por evitar la batalla troyana y holgar com Penélope su muger”(XIII, p.509). O fato de querer se comparar com Ulisses chega a ser irônico, além do mais ele introduz uma situação cômica em meio a um assunto sério, o que demonstra que Calisto continua ridículo, independentemente da situação.

Antes de cair do muro, Calisto, em um diálogo, responde para Melibea: “Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas” (XIX, p.584). Através desse grotesco ditado popular ele comenta de modo cômico, embora brutal, as toscas realidades sexuais que

se ocultavam tanto por trás do amor cortês quanto da paixão que o leitor/espectador acaba de “presenciar” entre ele e Melibea. Com isso fica claro que sua comicidade diminui, contudo não acaba. E ironicamente, no único momento em que toma uma atitude séria tentando agir como um cavalheiro, fracassa e morre de maneira não menos grotesca.

Enfim, a morte de Calisto pode ser entendida, de certa forma, como uma morte cômica, porque quando ele cai da escada, por exemplo, seu criado Sósia comenta: ¡Señor, señor! ¡A essotra puerta...! ¡Tan muerto es como mi abuelo!”(XIX, p. 587)<sup>4</sup>, A comicidade está não só no primeiro refrão utilizado, mas também na comparação descabida feita pelo criado, ao comparar Calisto com o seu avô. A respeito disso, comenta Severin: “Sosia responde con expresiones que resultan casi risibles frente a lo trágico de la escena” (SEVERIN, 2004, p.327). Em outras palavras, Russell (2001) também afirma que esses termos foram empregados para introduzir elementos de comicidade, mesmo diante da morte de Calisto, já que o refrão ¡A essotra puerta...! era usado quando se falava com um surdo e este não respondia, assim como fez Calisto. Lembremos que anteriormente, em um aparte, Pármeno havia comentado com Sempronio “¡Oyrá el diablo! Está colgado de la boca de la vieja, sordo, y mudo y ciego, hecho personaje sin son, que aunque le diésemos higas, diría que alçávamos las manos a Dios, rogando por buen fin de sus amores” ( XI, p.461). Aqui, o ex-leal criado, agora imbuído de rancor, compara o comportamento de seu amo com o de um boneco, desprovido de vida. Nesse sentido, Gilman também afirma: “Sin embargo, Rojas no presenta en realidad la muerte de Calisto como un castigo, sino como un accidente, como mero azar, desprovisto de todo propósito moral. Rojas hace que Calisto de un paso en falso al bajar por la escala;” (GILMAN, 1982, p.201). Diante dessa situação, verifica-se que a torpeza mencionada, anteriormente, por Melibea agora se torna evidente. Por tudo isso, depreende-se

---

<sup>4</sup> O primeiro refrão completo reza: “A essotra puerta, que ésta no se abre”.

então que a morte de Calisto também pode ser entendida como uma situação cômica e não trágica.

## 1.2 - As formas dramáticas propiciadoras do riso em Centurio

Centurio é uma personagem que foi criada, posteriormente, para a versão da *Tragicomedia* através do Tratado de Centurio. É uma pena que sua participação seja tão curta, se levarmos em conta a obra em sua totalidade. Ele está presente em apenas dois dos vinte e um atos. A participação é curta, não obstante o papel que desempenha é muito interessante e assim nos lega uma representação dotada de uma grande expressão cênica, claramente cômica.

E, mais uma vez, ao buscarmos respostas na *Poética* aristotélica acerca da personagem cômica podemos dizer que Centurio é a que mais se ajusta aos preceitos do mestre, pois preenche requisitos como o de pessoa inferior e ridícula necessários a uma atuação cômica. Podemos perceber nele um veio cômico desde o início através das palavras de Areúsa, assim que ele aparece em cena, ela diz: “[...] ¿Qué tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos vezes açotado, manco de la mano del espada, treynta mujeres en la putería [...]” (XV, p. 533). Aqui foram ressaltados os defeitos que demonstram sua carência de beleza. E ademais, a moça segue a forma tradicional de descrição, apesar de não entrar em detalhes, como havia feito Calisto quando descreveu Melibea. O rufião é caracterizado como uma personagem grotesca contrariamente a Calisto que foi descrito com muitas qualidades, apesar do comportamento ridículo que apresenta. Isso reforça a hipótese de ironia tanto do autor do argumento quanto de Celestina e Sempronio ao mencionar a beleza de Calisto.

Centurio é um nome de origem latina, (*centurio*) que significa aquele que comanda uma centuria (de cem homens) no exército romano. A personagem rojiana, não obstante, nos é apresentada, no argumento do XV, onde aparece pela primeira vez, como um rufião. Diante disso, existem dois pontos de vista para explicar a procedência dessa personagem. O primeiro

é que sua origem deve-se ao *Miles Gloriosus*, uma personagem típica da comédia romana, conforme explica Russell (2001, p.531) sendo, portanto, uma paródia dessa figura tradicional. O estudioso, entretanto, admite que Centurio é um embusteiro e covarde e que isso, sem dúvidas, foi inspirado nos caracteres do rufião hispânico. Além disso, nunca lutou em alas e sempre foge na hora de mostrar sua maestria; como se não bastasse, ele se diz destro na espada, embora fosse manco, fato que por si só já é cômico. O segundo ponto de vista, defendido por María Rosa Lida de Malkiel (1962), é de que essa personagem não foi inspirada no soldado *Miles Gloriosus* da comédia romana sendo, portanto, uma criação original baseada no rufião, aquela figura marginal muito comum na sociedade espanhola contemporânea ao autor; a pesquisadora acrescenta ainda que ambos são completamente diferentes e que suas características são totalmente opostas.

De fato, as diferenças entre eles são muitas, a saber: o *Miles Gloriosus* é rico, sustenta cortesãs, cobre-se de vistosos adornos e armas resplandecentes; é um bobo que se acha bonito e engenhoso; aparece no papel de apaixonado e acredita ser um sedutor irresistível. Centurio, ao contrário, é pobre e vive às custas de Areúsa; faz ostentação de suas precárias vestimentas, cama e espada; é retratado como feio; não demonstra estar apaixonado e não tem nada de bobo.

Além disso, para o *Miles*, as vantagens frente ao rival se devem à sua riqueza, enquanto que a pobreza de Centurio se destaca pelo fato de subjugar a cortesã, exclusivamente, por sua personalidade. O orgulho peculiar do *Miles* consiste em relatar, pontualmente, façanhas exageradas, ainda que não sejam totalmente imaginárias, ao passo que os relatos de Centurio aconteceram em sonhos ou pertencem ao futuro. A personagem rojjiana ainda finge ufanar-se de seu ofício de rufião, como podemos ver neste diálogo entre ele e Areúsa:

**Centurio.** [...] Veynte años ha que me da de comer. Por ella soy temido de hombres y querido de mugeres, sino de ti. Por ella le dieron Centurio por nombre a mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo.

**Areúsa.** Pues ¿qué hizo el espada por que ganó tu abuelo esse nombre? Dime, ¿ por ventura fue por ella capitán de cient hombres?

**Centurio.** No, pero fue rufián de cient mugeres. (XVIII, pp.567-568)

Como é possível perceber, em *La Celestina*, esse ofício é apresentado de forma cômica, principalmente, porque Centurio se diz “rufián” em vez de “capitán” contradizendo, assim, o verdadeiro sentido do nome oriundo do latim.

O *Miles* era um soldado de verdade e prestava serviços ao rei; Centurio é um rufião que “[...] ni es ni ha sido soldado [...] y su oficio es defender a la perdida que le mantiene y profesar en la miserable cofradía de los matones de alquiler y en otra aún menos edificante” (LIDA DE MALKIEL, 1962, p.705), além de não gostar de trabalhar, como ele próprio afirma. Enquanto o *Miles* realmente acreditava em suas façanhas, Centurio não levava a sério nem a si mesmo.

Nem mesmo nas características comuns, a covardia e a arrogância, os dois se parecem. A personagem do teatro romano expiava com humilhações e dinheiro sua falta de valor patente às demais personagens. Centurio, graças a sua perspicácia, engana Areúsa e Elicia e, pelo visto, também seus colegas Traso, o coxo, e seus companheiros e sai da trama sem riscos e mais garboso do que nunca, pois o “azar” que causa a morte de Calisto colabora a seu favor. Esse “azar” denota uma marca típica da comédia.

É importante ressaltar que tanto um quanto outro são personagens cômicas e se assemelham pelo fato de ambos serem homens de palavras e não de ação, mas nem por isso podemos excluir seu “parentesco” com o rufião espanhol. Vale destacar que o *Miles* é menos falante já que esse papel fica reservado aos parasitas e escravos; Centurio, ao contrário, é um palrador e possui um tom jocosamente retórico com as duas moças Areúsa e Elicia. Então,



levando em conta tudo isso, é possível afirmar que Rojas tenha se inspirado em ambos para a criação de sua personagem.

As mentiras que ele conta funcionam como elementos de comicidade, por exemplo, ao falar do seu suposto ofício de forma pomposa, mas, logo em seguida, se revela um covarde, fazendo com que suas mentiras sejam desmascaradas. Podemos notar isso quando promete a Areúsa que vingará as mortes de Celestina, Pármene e Sempronio. De uma maneira aparentemente séria e entusiasmada afirma solenemente:

Más deseo ya la noche por tenerte contenta, que tú por verte vengada. Y por que más se haga todo a tu voluntad, escoge qué muerte quieres que le dé. Allí te mostraré un reportorio en que ay sietecientas y setenta species de muertes; verás cuál más te agradare (XVIII, p.568).

E depois acrescenta ainda:

Las que agora estos días yo uso y más traygo entre manos son espaldarazos sin sangre, o porradas de pomo de espada, o revés mañosos; a otros agujero como harnero a puñaladas, tajo largo, estocada temerosa, tiro mortal. Algún día doy palos por dexar holgar mi espada (XVIII, pp.568-569).

Mas logo em seguida, quando se vê a sós, se encarrega de pôr em evidência sua mentira e sua covardia através de um monólogo no qual planeja uma forma “segura” de safar-se do prometido dizendo:

¡Allá yrán estas putas atestadas de razones! Agora quiero pensar cómo me escusaré de lo prometido, de manera que piensen que puse diligencia con ánimo de executar lo dicho, y no negligencia, por no me poner en peligro. Quiérome hacer doliente; pero, ¿qué aprovecha? Que no se apartarán de la demanda quando sane. Pues si digo que [fuy] allá y que les hize huir, pedirme han señas de quién eran, y cuántos yvan, y en qué lugar los tomé, y qué vestidos llevaban; yo no las sabré dar. ¡Helo todo perdido! Pues, ¿qué consejo tomaré que cumpla con mi seguridad y su demanda? Quiero enviar a llamar a Traso el coxo y a sus dos compañeros, y dezirles que, porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vaya a dar un repiquete de broquel a manera de llevada, para oxear unos garçones, que me fue encomendado; que todo esto es passos seguros, y donde no conseguirán ningún daño, más de fazerlos huyr, y bolverse a dormir (XVIII, pp.570-571).

É dessa maneira, fazendo-se de corajoso e valentão na presença de Areúsa, que procede e consegue se sair muito bem da embaraçosa situação. Só o público, entretanto, compartilha da verdadeira situação desse rufião e pode rir de sua tremenda covardia.

As formas de discurso exagerado e enganador, empregado por Centurio, também contribuem para a sua comicidade. Quando ele descreve a cama que dorme e fala dos tipos de mortes que diz executar, o leitor/espectador percebe o exagero em suas palavras e, também, por já conhecer sua má fama, mencionada por Areúsa, anteriormente. Dessa forma, todo o seu discurso torna-se susceptível de riso.

Assim como Celestina, ele tem uma marca no rosto, mas diferentemente dela não temos pena dele. Isso acontece, certamente, porque sabemos de sua má fama e dos castigos que havia sofrido; mesmo após as punições insiste em se comportar da mesma forma, haja vista o número de vezes que havia sido castigado. É como se os seus erros tivessem se tornado um vício que ele pratica, mecanicamente, sem dar importância às conseqüências, sendo assim, esse vício é cômico, como diria Propp (1992).

Podemos perceber também outra diferença entre ele e Celestina que é o uso da linguagem. Ela sabe exatamente quando e como empregar a linguagem para persuadir seu interlocutor, enquanto que ele emprega a linguagem de forma inadequada, tornando-a um elemento de comicidade.

Ele não leva a sério nem mesmo as questões religiosas, pois conforme Lida de Malkiel, “La religión asume en cada personaje de la *Tragicomedia* una forma peculiar; la de Centurio es insinuar hasta en la esfera de lo sagrado su mentira zumbona” (LIDA DE MALKIEL, 1962, p.696). Além do mais, o medo de morrer sem confissão demonstrado por outras personagens, como Celestina e Calisto, por exemplo, serve para realçar as presepadas do mata-sete, como podemos ver nestes dois exemplos: “Díme luego se está

confessado”(XVIII, p. 567) e “Pues sea así; embiémosle a comer al infierno sin confesión”(XVIII, p.567)

Como se não fosse o suficiente, de acordo com a autora, a personagem Centurio também é

[...] el único en *La Celestina* que, junto al plebeyo ‘reniego de’...luce rumbosos juramentos donde asoma la burla humanística por la devoción vulgar, sobre todo por la que convertía en santos de carne y hueso las palabras no entendidas de la liturgia (LIDA DE MALKIEL, 1962, p. 696).

Essa afirmação pode ser observada através destes exemplos: “[...] Yo te juro por el sancto martilugio, de pe a pa [...]” (XVIII, p566) e “Juro por el cuerpo santo de la letanía [...]” (XVIII, p.569). A religião, aliás, exerce um papel curioso na obra de Rojas, pois parece não ser levada a sério pelas personagens, de um modo geral, é mencionada apenas como uma formalidade e em alguns casos como sátira e forma de comicidade. Como ficou dito, coube à religião, em alguns casos, uma função cômica que hoje é comum, mas naquela época poderia ser perigoso para o autor, ainda mais sendo ele de origem judaica.

Por fim, após tudo o que foi dito acerca das duas personagens, entendemos que tanto Calisto quanto Centurio são personagens cômicas, portanto, representam o lado cômico da *Tragicomedia*. Sendo que naquele predomina o caráter paródico e neste o grotesco.

## Capítulo - 2: As formas do trágico em Melibea

*O amor “Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte” ( X, p. 449).*

Este capítulo visa à análise de Melibea, uma das protagonistas da obra, com o intuito de apontar os elementos presentes em sua trajetória que nos permitam caracterizá-la como uma personagem trágica.

Assim sendo, o texto será dividido em duas partes. Na primeira, apresentaremos a personagem e abordaremos alguns elementos pertencentes à teoria da tragédia clássica, conforme propõe Aristóteles na *Poética*. Na segunda, apontaremos alguns elementos presentes na obra que fazem parte da tragédia moderna, levando em conta, entre outros, as afirmações contidas na obra *Curso de estética: o sistema das artes* de Hegel a respeito das personagens da tragédia moderna e, assim, verificar qual dos conceitos de trágico é predominante na referida personagem.

## 2.1- Elementos da tragédia clássica: unidade de ação, mito e *anagnorisis*

Como se sabe, Melibea é a protagonista responsável pelo desejo e pela paixão na vida do jovem Calisto. Ela participa, efetivamente, de apenas oito dos vinte e um atos da *Tragicomedia*, a saber: I, IV, X, XII, XIV, XVI, XIX e XX, dois a menos do que Calisto.

Por faltar em *La Celestina* um narrador, conhecemos as personagens, basicamente, através dos diálogos, dos monólogos, dos solilóquios e da opinião de outras personagens. No caso de Melibea, em relação às suas características físicas, por exemplo, temos dois pontos de vista, um pró e outro contra: o primeiro é exposto por Calisto e o segundo por Elicia. Ele, coerente com seu papel paródico de amante cortês, antes de descrevê-la para Sempronio, ressalta a importância da nobreza e antigüidade de sua linhagem; depois inicia a descrição das características físicas, seguindo ao pé da letra a ordem prescrita para a descrição feminina, tal como ditavam os manuais de retórica medieval, de acordo com Russell (2001). Para o jovem, a beleza de sua amada era superior à de Helena, mulher símbolo de beleza, que ficara conhecida na tradição literária clássica pelo fascínio que sua formosura exercia nos homens. Sempronio, Pármeno, Pleberio e até Celestina estão de acordo com Calisto, mas sem cometer os mesmos exageros que ele.

Mas para Elicia e Areúsa, ela era feia, asquerosa e artificial. O retrato que elas fazem de Melibea é exatamente o oposto do que havia sido descrito por Calisto. As duas disseram ainda que, se Melibea possuía alguma beleza, essa era fruto que a riqueza podia lhe proporcionar, por isso qualquer pessoa, até mesmo um objeto enfeitado, poderia tornar-se belo usando os acessórios que a moça usava. Nesse sentido, depreende-se que, pelo menos no caso de Melibea, não há como entendê-la de uma única maneira. Por um lado, não podemos

afirmar que era bela tal como quer Calisto; por outro lado, no entanto, percebemos que Areúsa e Elicia tinham ciúmes e inveja da jovem, principalmente, por sua nobreza.

No que diz respeito ao caráter da moça, verifica-se, através de seus monólogos e solilóquios, que ela possui um caráter forte e decidido. Desde sua primeira aparição na obra, logo na primeira cena do I ato, as palavras que utiliza para reprimir o comportamento de Calisto dão-nos indícios de que se tratava de uma pessoa convicta de suas decisões e que não estaria disposta a render-se ao amor proposto por ele. Amor que ela chamou de “ilícito”; entretanto o que vemos no decorrer das ações é que a moça muda radicalmente seu comportamento, principalmente, a partir do IV ato. O amor que ela havia reprovado inicialmente tornara-se tão forte que a dominou, transformando-se na única motivação de sua vida e também causa de sua morte.

Essa reviravolta no comportamento dela deve-se ao amor que sentia por Calisto. O que gera contradições entre os críticos é o que teria motivado essa mudança repentina. Diante disso, surgiram duas respostas diferentes e possíveis devido à ambigüidade da obra. Peter E. Russell (2001) defende a idéia de que ela teria sido enfeitiçada por Celestina através do conjuro feito a Plutão que tinha como objetivo a mediação do amor entre ela e Calisto. A outra, defendida por críticos como Marcel Bataillon, conforme notas de Russell (2001), é a de que o feitiço seria uma farsa e que Celestina soube cumprir seu papel de alcoviteira, convencendo-a simplesmente através do habilidoso discurso que possuía.

Em virtude disso, entendemos que existem argumentos na obra que permitem uma leitura bastante coerente desses dois pontos de vista. Por isso, em nossa análise consideramos as duas vertentes; uma vez que estamos levando em conta os elementos que permitem a caracterização de Melibea como uma personagem trágica, como o amor, por exemplo, independentemente de sua motivação.

Em sua *Poética*, Aristóteles propõe, entre outras questões, que para compor uma boa tragédia os poetas deveriam obedecer três unidades, isto é, a unidade de lugar, de tempo e de ação. Como dissemos na Introdução, parece estar claro que, em *La Celestina*, a unidade de tempo e lugar não condizem, exatamente, com a proposta do filósofo. Entretanto, no tocante à unidade de ação que, pelo que se depreende das palavras dele, seria a única unidade essencial e insubstituível numa boa obra, é respeitada na *Tragicomedia* de Rojas.

Em relação ao caráter da personagem da tragédia ou herói trágico, ele disse basicamente duas coisas, isto é, que ele não fosse:

[...] nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna —, caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância —, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade.[...] também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão (ARISTÓTELES, XIII, 1452b-69 1453a et seq).

Então, o ideal é que tal personagem esteja numa situação intermediária, isto é, que não seja uma pessoa nem muito má nem muito boa e que passe da dita para a desdita não por malvadez, mas sim por um erro. Ele ressalta, porém, que é preferível que ela propenda para melhor do que para pior. E a outra questão é que ela goze de grande reputação e fortuna. No que diz respeito ao caráter de bondade ou maldade, podemos dizer que Melibea faria jus ao título de trágica. Agora, no quesito reputação e fortuna não se pode dizer o mesmo; a questão é mais complexa, pois ela é caracterizada como uma personagem nobre, e essa nobreza é bastante ressaltada na obra, mas sua nobreza muito difere daquela dos gregos, tendendo mais para a classe burguesa. E a sua reputação não é a de um representante do poder que exerce

influência no comportamento dos outros a ponto de poder afirmar que sua queda representaria diretamente a queda de seus concidadãos.

Aristóteles diz também que, ao compor, o poeta poderia apoiar-se em nomes de pessoas que existiram, geralmente, em um mito, embora pudessem também ser inventados.

De acordo com Esperanza Gurza (1977), *La Celestina* é uma obra cheia de contradições, a começar pelos nomes. Melibea, por exemplo, nome de origem grega que significa *voz melosa*, se converte em um instrumento de Eros e de destruição, fazendo com que o doce se torne amargo ao prenunciar sua própria morte com sua rouca voz de cisne.

Encontramos, ainda, em um dicionário de mitologia grega a existência de três personagens mitológicas com esse nome e entre elas há uma que protagoniza uma história de amor, assim como em *La Celestina*. O mito é narrado da seguinte forma:

(Melibéia). Apaixonada por Aléxis e por ele igualmente amada, comprometeu-se a desposá-lo. Os pais, no entanto, deram-na em casamento a um outro pretendente. Aléxis, inconformado, exilou-se. No dia das núpcias, Melibéia jogou-se do alto do teto de sua residência, mas, estranhamente, nada lhe aconteceu. Como uma alucinada, fugiu em direção ao porto e entrou no primeiro barco que encontrou. As velas espontaneamente se inflaram e conduziram-na até um local onde se encontrava o grande amor de sua vida. Aléxis preparava, no momento, um banquete com seus amigos. Casaram-se, de imediato, e, cheios de gratidão para com os deuses, ergueram em Éfeso um santuário a Ártemis, denominada *Autômata*, porque a nau se pusera em movimento sozinha, e *Eepidieta*, por que Melibéia chegou no momento exato de pôr-se à mesa para o banquete, que se transformou numa festa nupcial (BRANDÃO, 1992, p. 100).

Esse mito, além do nome, lembra em algumas ações a personagem rojiana. Podemos ver, por exemplo, o desejo de seus pais em casá-la com outro, ainda que, neste caso, não soubessem da existência do relacionamento dela com Calisto. Assim que fica sabendo, através de Lucrecia, do propósito deles em casá-la, ela diz assim: [...] “Si passar quisiere la mar, con él yré; si rodear el mundo, lléveme consigo [...]” (XV, p. 547) ; como vimos no mito, a jovem é levada pelas águas do mar até seu amado. O comentário de Melibea careceria de sentido, se fosse



interpretado de outra forma, já que o cenário da obra não está diretamente associado ao mar, o que significa que pode ser uma alusão ao referido mito. Na *Tragicomedia* a personagem também pretende seguir o namorado mesmo após a morte.

Outra questão interessante é o suicídio da Melibea castelhana que, tal como a protagonista mitológica, por desespero se joga do alto do teto de sua casa. A divergência, no entanto, é que ela morre, ao passo que nada acontecera com a ninfa. Se Melibea, porém, não morresse ao se jogar da torre, como ocorre no mito, essa ação tornar-se-ia cômica e inverossímil, pois, ao levarmos em conta a época de sua escritura e a própria lógica desenvolvida no decorrer das ações, não seria possível a presença do maravilhoso ou a mediação de um deus *ex machina* nessa obra, cujo contexto era cristão. Além do mais, as personagens da *Tragicomedia* possuem um caráter predominantemente humano.

Se por um lado existem convergências, por outro lado as divergências também se fazem presentes. Na narrativa mitológica, conta-se que os dois jovens se amavam desde o início, enquanto que na outra o amor só se torna comum entre ambos no IV ato, após a intervenção da alcoviteira. Aléxis pode contar, em seu exílio, com a solidariedade dos amigos; Calisto, no entanto, não os possuía. Vale ressaltar, porém, que Calisto contou com a ajuda de seu criado Sempronio e de Celestina, mas esta ajuda foi movida exclusivamente por interesses pessoais, ou seja, pela ganância dos dois, não tendo, portanto, nada a ver com amizade. O poder dos deuses agiu em favor de Melibea e Aléxis e lhes proporcionou um final feliz com direito a casamento e banquete junto aos amigos. Calisto e Melibea não demonstraram interesse no casamento e não ficaram juntos no final e, embora tenha sido mencionado algumas vezes, talvez por mera formalidade, o Deus cristão não esteve presente no caminho deles.

Aristóteles aponta, também, o reconhecimento ou *anagnorisis* como uma parte importante para a composição de uma boa tragédia. Ele o define desta maneira:

“O ‘reconhecimento’, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita” (ARISTÓTELES, XI, 1452a 30). Esse reconhecimento acontece após anos de separação, geralmente, ocorrido em virtude de algum fato sério que, a partir do reencontro, seria suficiente para causar uma mudança (*metabole*) na trama.

Em relação aos tipos de reconhecimento, ele sistematizou algumas formas e estabeleceu uma classificação de valores entre eles, de acordo com o efeito que eles causariam em relação à catarse. Diante disso, afirma que o primeiro e o menos artístico de todos, embora seja o mais usado pelos poetas, é o efetuado através de sinais. Tais sinais podem ser de nascença ou adquiridos, podem estar no corpo, como uma cicatriz, ou fora dele, ou seja, sinais externos que acompanham a personagem como os colares e cestinhas, dentre outros. Ainda assim, se pode fazer melhor ou pior uso desses sinais, sendo melhor aquele que se associa a uma peripécia. Em segundo lugar estariam os reconhecimentos que se devem meramente à arte do poeta, e por isso possuem menor valor artístico; a terceira espécie seriam aqueles ocorridos por lembranças ou despertar da memória; a quarta é o que provém de um silogismo, ou seja, de um raciocínio. Há também o reconhecimento combinado com um paralogismo por parte dos espectadores.

Ainda de acordo com ele, as melhores cenas de reconhecimentos são aquelas que derivam do próprio desenrolar da trama e estão associadas à peripécia como ocorre em *Édipo Rei*, porque dispensa o uso de sinais e, em seguida, as derivadas de um silogismo (ARISTÓTELES, XVI, 1454 b et seq.).

Na obra de Rojas, há uma situação presente no IV ato que se passa entre Celestina, Lucrecia e Melibea. Por ocasião da primeira visita feita pela alcoviteira à casa de Pleberio, cujo objetivo era mediar a união entre Melibea e Calisto. Após algum tempo de conversa entre as duas, Melibea pergunta a Celestina:

**Melibea.** Espantada me tienes con lo que has hablado. Indicio me dan tus razones que te aya visto otro tiempo. Dime, madre, ¿eres tú Celestina, la que solía morar a las tenerías cabe el río?

**Celestina.** Señora, hasta que Dios quiera.

**Melibea.** Vieja te has parado. Bien dizen que los días no se van en balde. Assí goze de mí, no te conociera sino por essa señaleja de la cara. Figúraseme que eras hermosa. Otra pareces. Muy mudada estás.

**Lucrecia.** (Aparte) ¡Hi, hi, hi! ¡Mudada está el diablo! ¡Hermosa era con aquel su Dios- os- salve que traviessa la media cara!

**Melibea.** ¿Qué hablas, loca? ¿Qué es lo que dizes? ¿De qué te ríes?

**Lucrecia.** De cómo no conocías a la madre, en tan poco tiempo, en la filosomía de la cara.

**Melibea.:** No es tan poco tiempo dos años; y más, que la tiene arrugada. (IV, pp. 323-324).

Nesse caso, os passos para concretizar o reconhecimento são dados de forma bastante rápida, já que Melibea simplesmente questiona o nome e obtém a resposta afirmativa; em seguida afirma que só a reconheceu por causa da cicatriz no rosto. Conforme informações de outras personagens, essa marca de Celestina foi adquirida e era do conhecimento de muitos. O reconhecimento não foi imediato, mas tornou-se possível graças à cicatriz, apesar de que havia se passado apenas dois anos sem se verem. Tempo muito divergente daqueles longos anos de separação que faziam parte da épica e das tragédias clássicas. A moça, porém, se justifica afirmando que o envelhecimento havia transformado a fisionomia de Celestina e que isso dificultara o reconhecimento imediato.

Diante dessas circunstâncias, esse reconhecimento pode ter um sentido irônico, e talvez cômico, se levamos em conta o riso e o comentário aparentemente maldoso de Lucrecia. E afinal de contas, como deixar de reconhecer alguém com uma característica tão marcante e em tão pouco tempo? No entanto, essa é mais uma das ambigüidades presentes na obra, mas o certo é que a situação funciona como uma cena de reconhecimento. E por ter sido constituída basicamente através de sinais (a cicatriz), conforme explica a jovem, ela estaria

entre as menos valorizadas pelo Estagirita. Vale ressaltar, todavia, que esse sinal teve aqui um bom uso.

Há também entre as formas de reconhecimento uma que o filósofo denominou de declarativo que ocorre quando uma personagem declara sua identidade para outra. Claro está que, para isso acontecer é necessário que a identidade de uma delas seja ou esteja por algum tempo desconhecida. Curiosamente, no XX ato de *La Celestina* nos deparamos com Melibea dizendo ao seu pai:

[...] Y porque estarás espantado con el son de mis no acostumbrados delitos, te quiero más aclarar el hecho. Muchos días son passados, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto[...]. Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme que descubrió su pasión a una astuta y sagaz muger, que llamavan Celestina. La qual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho; descubri[ó] a ella lo que a mi querida madre encubría. Tovo manera como ganó mi querer; ordenó cómo su desseo [de Calisto] y el mío hoviessen efeto. Si él mucho me amava, no vivía engañado. Concertó el triste concierto de la dulce y desdichada execución de su voluntad. Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes (XX, pp. 599-600).

Nessa situação, porém, sabemos que pai e filha se conhecem não havendo, portanto, problemas quanto à identificação de nenhum dos dois. O que ocorre é que através de suas palavras a filha revela, ou melhor, declara ao pai uma parte de sua vida que ele desconhecia até então. E também nessa perspectiva afirma Frye que:

De qualquer modo, o ponto de reconhecimento parece ser também um ponto de identificação, onde uma verdade escondida sobre algo ou alguém vem à tona. Além do emblema, o herói pode descobrir quem são seus pais ou filhos ou pode sofrer algum tipo de provação (*basanos*) que manifesta seu verdadeiro caráter [...] (FRYE: 2000, p.33).

Nesse caso é ela quem se revela ao pai e justamente em um dos momentos mais dramáticos que acontecem na obra; sendo assim, também funciona como uma cena de reconhecimento.

Além dessas cenas de reconhecimento, é possível perceber algumas referências às tragédias clássicas no comportamento da referida personagem, como por exemplo: “[...] el coloquio entre Melibea y la vieja en el acto X sigue de cerca una escena célebre del *Hipólito* de Eurípides, y que los manejos de Melibea para disponer su muerte (ato XX) están calcados sobre los de Dido en el canto IV de la *Eneida*” (LIDA DE MALKIEL, 1962, p. 340). Isso evidencia que o autor da obra, embora tivesse o intuito de escrever uma comédia humanística, como ele mesmo afirmara, utilizou-se de elementos de obras trágicas. Estamos levando em consideração que, na época do surgimento da obra, a palavra comédia significava não só a forma dialogada, mas também um conteúdo cômico.

Por isso, pode-se afirmar que há em *La Celestina* a presença de elementos trágicos típico dos clássicos, ainda que esses recursos não tivessem sido empregados para exercerem a mesma função proposta por Aristóteles, ou seja, a de escrever uma tragédia. Sendo assim, a presença desses elementos na referida obra se justificaria na medida em que considerarmos que Aristóteles, ao escrever a *Poética*, usa como exemplos obras pré-existentes como *Édipo Rei* e a *Odisséia*, tragédia e epopéia, respectivamente. Então, entende-se que esses elementos eram empregados por diversos autores e que essas obras, por sua vez, seriam mais conhecidas e mais difundidas do que a própria *Poética*. Dessa forma, alguns destes preceitos poderiam ter sido transmitidos de forma indireta através de outros autores e não necessariamente por Aristóteles; além do mais a primeira tradução da *Poética* de que se tem notícia até agora tornara-se conhecida na Espanha após a publicação de *La Celestina*.

## **2.2-Elementos da tragédia moderna: ironia trágica, caráter, individualidade e amor**

Para tratar da tragédia em seu sentido clássico recorreremos a Aristóteles, mas quando o assunto é a tragédia moderna a questão se complica, porque muitos teóricos e principalmente filósofos trataram ou tratam do assunto, contudo, cada um o faz à sua maneira. O certo é que existem diversas definições a respeito do trágico moderno e nenhum consenso entre os estudiosos. Assim sendo, ao propor como subtítulo desse capítulo Elementos da tragédia moderna, queremos deixar claro que estamos tratando do assunto conforme a proposta de Hegel, que a explica desta forma:

[...] a tragédia moderna apóia-se, de início, no princípio da subjetividade. É a interioridade subjetiva do caráter, e não uma simples personificação clássica das forças morais, que constitui o seu objeto e conteúdo, e que faz com que tanto a explosão dos conflitos como o desenlace dependam de conjecturas acidentais (HEGEL, 1997, p. 616).

Então, apesar da presença de elementos trágicos oriundos dos clássicos, percebemos que o perfil de Melibea e “[...] as ações que representa desenrolam-se não num terreno substancial e concreto, mas num terreno formado pela vontade e caráter individuais, assim como pelas conjecturas acidentais dos acontecimentos e das circunstâncias” (HEGEL, 1997, p. 605). Seu desenlace trágico, portanto, não deve ser atribuído ao destino nem aos deuses. Nem mesmo se levarmos em conta o feitiço de Celestina, haja vista que o objetivo do encanto era fazê-la gostar de Calisto.

Entendemos que existem diferenças entre a tragédia clássica e a moderna, uma delas é que, enquanto naquela o princípio do destino e os poderes exteriores – a autoridade e intervenção dos deuses – são as principais motivações do acontecer trágico, nesta, ao contrário:

[...] não é preciso que o caráter moral das personagens lhes seja, por assim dizer, atribuído do exterior; devem antes encontrar a sua justificação essencial nas próprias personagens e no conjunto da sua conduta e situação.[...] as decisões e atos que se baseiam na simples subjetividade dos interesses e caracteres, na ambição, no amor, no sentimento de honra ou qualquer outro sentimento cuja justificação só pode emanar da personalidade (HEGEL, 1997, p. 606).

Nessa perspectiva, entendemos que a tragédia moderna é motivada pelo caráter e ações da personagem, excluindo assim uma intervenção divina.

Pois bem, além da presença dos já mencionados elementos clássicos nas ações de Melíbea, apontaremos agora alguns elementos que são comuns às tragédias modernas, como a ironia trágica, por exemplo. O termo latino *omen* ou seu plural *omina* que são encontrados nas tragédias gregas também está presente na obra de Rojas. Então convém saber que “[...] um *omen* é a anunciação sensível de uma fatalidade iminente” (KAYSER, 1976, p.417). Para os gregos essa fatalidade era anunciada por um oráculo e era imanente ao destino da personagem, mas que ela própria ignorava e, uma vez anunciada, não havia nada que a personagem pudesse fazer, embora tentasse, para evitar a tragédia que estava a caminho.

Nas tragédias modernas esse recurso assume uma forma um pouco diferente e sua denominação possui algumas variantes. Wolfgang Kayser (1976) e Mario Miguel González (1996) utilizam também o termo *omen* e seu plural *omina*; Peter E. Russell (2001) chama de ironia dramática ou teatral; o termo ironia trágica é empregado por Dorothy S. Severin (2004), María Rosa Lida de Malkiel (1962) e Patrice Pavis (2005). Diante disso, adotamos nesse texto, o termo “ironia trágica”, cujo sentido é basicamente o mesmo, ou seja, fato que acontece quando uma personagem diz algo que tem um significado primeiro óbvio, às vezes, cômico, mas que nos faz pensar em outro sentido, geralmente trágico. Esse segundo sentido, porém, fica ainda mais claro e é captado pelo leitor/espectador em *La Celestina*, principalmente, porque já conhece o argumento geral da obra. Podemos dizer que se trata de

um tipo de ironia porque revela outro sentido além do pretendido pela personagem e é trágica porque antecipa uma fatalidade. Ressaltamos, porém, que ao empregar a variante “ironia trágica” não estamos desconsiderando as outras denominações, cujos objetivos e sentidos são utilizados como sinônimos. Depreende-se que o que a difere do sentido grego é que, para os modernos, a ironia trágica costuma ser expressa como uma hipótese ou ainda palavras com duplo sentido, ou seja, ao ser mencionada ela poderá tornar-se um fato trágico ou não, dependendo das escolhas feitas pela personagem. Isso é coerente com a motivação do trágico moderno que é atribuído ao caráter e não à força implacável do destino ou dos deuses. Então, mais uma vez recorreremos a Hegel que afirma:

Os caracteres românticos, pelo contrário, encontram-se desde o começo no meio de uma grande variedade de circunstâncias e condições fortuitas que lhes permitem agir de uma maneira ou de outra, de modo que o conflito, para o qual as circunstâncias bem podem fornecer o pretexto, depende essencialmente do caráter a que o indivíduo obedece na sua paixão, não porque procure uma justificação moral, mas unicamente porque quer permanecer fiel a si mesmo (HEGEL, 1997, p. 619).

Isso mostra que, de um modo geral, a ocorrência de uma catástrofe<sup>5</sup> irá depender da escolha feita pela personagem. E que ela tem a chance de escolher o caminho a ser seguido, mas, uma vez feita a escolha, não terá como voltar atrás.

Em *La Celestina* as ironias trágicas estão presentes em toda a obra e são ditas por diversas personagens, inclusive por aquelas que sofrerão a catástrofe. Elas foram mencionadas diversas vezes e em diferentes ocasiões. No caso de Melibea, por exemplo, logo no início da obra Calisto afirma: “¡O piedad [seleucal], inspira en el plebérico corazón, por que, sin esperanza de salud, no embíe el espíritu perdido con el desastrado Píramo y la desdichada

---

<sup>5</sup> Empregamos o termo catástrofe, nesse texto, no sentido em que propõe Aristóteles, ou seja, “A catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes. (ARISTÓTELES, XI,1452 a ).



Tisbe!” (I, pp.230-231). Aqui, decepcionado pelo desprezo de Melibea faz referências ao mito de Píramo e Tisbe, cujo objetivo primeiro era apenas revelar sua tristeza por não ter conseguido conquistá-la, já que a referência ao mito era um lugar comum na literatura da época, usado pelos poetas para representar histórias de amor com final trágico, conforme propõe Russell (2001). Para o público da *Tragicomedia*, porém, além do sentido óbvio, a mencionada referência mitológica funciona como um prenúncio do fim deles mesmos. Além dessas palavras ditas por Calisto, um pouco antes de suicidar-se, Melibea emprega termos semelhantes aos que foram ditos por Tisbe por ocasião de sua morte.

Na primeira conversa entre Melibea e a alcoviteira, no IV ato, foi dito por Celestina: “Tan presto, señora, se va el cordero como el carnero. Ninguno es tan viejo que no pueda vivir un año, ni tan moço que oy no pudiesse morir. Assí que en esto poca ventaja nos leváys” (IV, p.323). Nesse momento, Celestina usa uma referência tomada de Petrarca, cujo objetivo era, aparentemente, convencer a jovem de que ela não era tão velha como parecia e que idade não era um determinador dos acontecimentos; suas palavras, entretanto, permitem ao leitor/espectador perceber um prenúncio do inesperado e trágico fim de ambas. E que a idade, nesse caso, não fez distinção na tragédia que cairia sobre elas.

Esta recomendação feita por Alisa, “Pues, Melibea, contenta a la vezina en todo lo que razón fuere darle por el hilado” (IV, p. 319), pode ser considerada como mais um exemplo de ironia trágica, pois conforme Lida de Malkiel:

La pausa entre la oración principal y la de relativo “contenta a la vezina en todo... lo que razón fuere darle por el hilado” crea un equívoco cuya trágica intensidad recuerda el verso 928 de *Edipo rey*, en que el orden de las palabras y la cesura inyectan un tremendo sentido a la inocente frase con que el Coro indica a Yocasta: “Ésta es su mujer e madre... de sus hijos” (LIDA DE MALKIEL, 1962, p. 252, grifo nosso).

Tanto na tragédia de Sófocles quanto em *La Celestina* a primeira oração possui uma ambigüidade trágica, uma vez que ambas motivaram ou resultaram em catástrofes.

Entendemos que para Melibea contentar Celestina significava aceitar o amor de Calisto e, uma vez aceito esse amor, não teve outra saída se não a morte. Já em *Édipo Rei*, as palavras do Coro colocaram em evidência um dos motivos da tragicidade de Édipo pelo fato de haver desposado sua própria mãe, fato que, para os gregos, significava tragicidade.

Um pouco mais adiante, Lucrecia menciona em um aparte “¡Ya, ya, perdida es mi ama! ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡ Fraude ay! ¡ Más le querrá dar que lo dicho!” (IV, p.337). Ao dizer que havia algo de errado por sua ama ter marcado uma segunda visita de Celestina, a frase pode também ser entendida pelo público que a perdição da jovem já era inevitável, considerando o conhecimento que Lucrecia tinha sobre a fama da alcoviteira; sendo, portanto, uma ironia trágica.

No X ato, Lucrecia, mais uma vez em seus acostumados apartes, revela: “¡Tarde acuerda nuestra ama!” (X, p. 455). Dessa maneira, lembra ao leitor/espectador do descuido da mãe para com a filha e agora confirma que o problema já não tinha mais uma solução pacífica. Nesse mesmo ato a própria Melibea havia dito: “[...] O tus melezinas son de polvos de infamia y licor de corrupción, conficionados con otro más crudo dolor que el que de parte del paciente se siente, o no es ninguno tu saber” (X, p. 445). E em seguida [...] “En mi cordón le llevaste eembuelta la posesión de mi libertad” (X, p. 451). Esses dois casos podem ser denominados de ironias trágicas, pois conforme Russell (2001) a impaciente Melibea propõe como hipótese possível aquilo que o leitor sabe que representa a realidade; isso, porém só funcionará como tal se levarmos em conta que ela havia sido enfeitiçada por Celestina.

Calisto, mais uma vez, chama a atenção do público ao dizer: “Proverbio es antiguo, que de muy alto grandes caídas se dan” (XIII, p.507). Ele emprega uma metáfora que converterá, mais adiante, em realidade com a queda dos dois, a dele em decorrência de um acidente e a dela por decisão própria. A queda relacionada com o tema da Fortuna é bastante freqüente nessa obra, conforme Russell (2001).

No XVI ato, em um diálogo com seu esposo, Alisa diz: “[...] yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija” (XVI, p. 551). Com isso, ela deixa escapar para o público o quanto sua fala é irônica; podendo, em um primeiro momento, ser considerada cômica, pois todos já sabem o que tem feito sua filha e ela de nada sabe. Mas justamente por isso revela outro sentido, além do primeiro, que se opõe ao que foi dito por ela. A ignorância de Alisa sobre as atitudes de sua filha também contribui para o trágico fim de Melibea.

Como se sabe, as duas moças protegidas de Celestina, não gostavam de Melibea. Elas, irritadas com as mortes de seus amantes e da tutora Celestina, dizem:

**Elicia.** ¡O Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes! ¡Mal fin ayan vuestros amores, en mal sabor se conviertan vuestros dulces placeres! Tórnese lloro vuestra gloria, trabajo vuestro descanso. Las yervas deleytosas donde tomáys los hurtados solazes se conviertan en culebras, los cantares se tornen lloro, los sombrosos árboles del huerto se sequen con vuestra vista, sus flores olorosas se tornen de negra color (XV, p. 537).

**Areúsa.** [...] Por ende hermana, dime tú de quién pueda yo saber el negocio cómo passa, que yo le haré armar un lazo con que Melibea lllore quanto agora goza (XV, p. 539).

As coisas não aconteceram conforme planejaram, mas suas palavras tornaram-se reais para Melibea. Daí a ironia trágica. Areúsa diz mais: “[...] A los bivos me dexa a cargo, que yo te les daré tan amargo xarope a beber qual ellos a ti han dado” (XV, p. 540). Essas palavras, no entanto, funcionam mais como uma ameaça à felicidade amorosa da moça, mas podem ser consideradas ironias trágicas porque a intenção primeira era consolar a amiga Elicia e depois pela antecipação da fatalidade, tal como afirmou a jovem.

A própria Melibea afirma: “Faltándome Calisto, me falte la vida, la qual, por que él de mí goze, me aplaze” (XVI, p.550). Essa frase dita em um momento de aflição poderia ser interpretada apenas como uma declaração de amor, mas para o público ela traz uma carga de presságio bem mais real do que as anteriores. Um pouco mais adiante, no XIX ato, ao perguntar para Calisto: “¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al ayre, con mi ronca

boz de cisne?” (XIX, pp. 581-582), ela faz referência à voz do cisne que para nós, leitores modernos, poderia carecer de sentido ou mesmo passar despercebida, certamente foi logo entendida pelos contemporâneos de Rojas como um presságio de morte, já que desde a Antigüidade o canto dessa ave representava prenúncio de morte. Essa é uma das frases mais conhecidas e citadas pela crítica para exemplificar o fenômeno da ironia trágica nessa obra. A exemplo disso, podemos citar, dentre outros, Mario M. González (1996), Peter E. Russell (2001) e Esperanza Gurza (1977). Ainda nesse mesmo ato, a moça diz: “Escucha los altos cipresses, cómo se dan paz unos ramos con otros por intercessión de un templadico viento que los menea” (XIX, p.582). De acordo com Russell (2001), Melibea interpreta como um movimento erótico o roçar dos ramos, entretanto, conforme uma tradição muito antiga, essa árvore simbolizava a morte ou a dor; sendo, portanto, uma forma de ironia trágica, pois logo ela iria sentir a dor pela perda de Calisto e, por fim, perder sua própria vida.

Por tudo isso, depreende-se que a ironia trágica é um recurso freqüentemente empregado pelas personagens desde o primeiro ato até o final da obra. Assim sendo, estamos plenamente de acordo que a “ironía trágica es en *La Celestina* un elemento orgánico y no un adorno estilístico o un proclamo sensacional” (LIDA DE MALKIEL, 1962, p. 264). Nesse sentido, pode-se afirmar que Rojas foi além dos seus antecessores e, provavelmente, tornou-se um modelo para dramaturgos modernos como Shakespeare, pois podemos perceber esse recurso em suas obras, como é o caso da tragédia *Romeu e Julieta*.

O amor em *La Celestina* exerce um papel muito importante, tornando-se, aliás, o tema central da obra, entretanto ele não aparece como um sentimento romântico, tal como o entendemos hoje; mas sim como uma força poderosa capaz de transformar um ser a ponto de levá-lo à ridicularidade, no já referido caso de Calisto, e à tragédia que desencadeará na vida de Melibea. O autor afirma que pretende criticar os excessos desse sentimento e aponta basicamente dois caminhos negativos aos quais ele pode levar: um é a loucura cômica de

Calisto e o outro a paixão desmedida de Melibea que leva ambos à morte e, por isso, deveria ser evitado.

Como se sabe, o amor é um recurso literário universal sendo, portanto, cabível e utilizado nos mais diferentes gêneros literários. Ressaltamos, porém, que

[...] a tragédia usualmente faz o amor e a estrutura social forças irreconciliáveis e opostas, um conflito que reduz o amor a paixão e a atividade social a uma obrigação proibitória e imperativa. A comédia preocupa-se muito com integrar a família e ajustá-la à sociedade como um todo; a tragédia preocupa-se muito com dissolver a família e opô-la ao resto da sociedade (FRYE, 1957, p.215).

Essa situação fica bastante clara no que diz respeito ao papel de Melibea na obra. Ela era uma donzela que vivia sob a proteção paterna e por diversas vezes demonstra preocupação com sua honra e com a de sua família, por isso teme a opinião alheia. Neste solilóquio deixa transparecer um certo temor em relação à opinião de sua criada: “¡O mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué dirás de mí, qué pensarás de mi seso, quando me veas publicar lo que a ti jamás he quesido descubrir?”(X, p. 440). Logo em seguida, dirige-se a Deus, em uma das três únicas vezes que o faz, e clama pedindo que Ele a ajude a dissimular esse sentimento a fim de resguardar sua honra: ¡O soberano Dios! [...] humildemente suplico des a mi herido corazón sufrimiento y paciencia, con que mi terrible pasión pueda dissimular” (X, p. 440). Mais adiante ela lamenta: “¡O género femíneo, encogido y frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones? ¡ Que ni Calisto viviera quexoso, ni yo penada!” (X, pp.440- 441).

No XII ato, Calisto propõe quebrar as portas do jardim para que possam ficar juntos, mas ela o reprova dizendo:

¿Quieres, amor mío, perderme a mí y dañar mi fama? [...] amanecería en casa de mi padre terrible sospecha de mi yerro. Y pues sabes que tanto mayor es el yerro, quanto mayor es el que yerra, en un punto será por la cibdad publicado” (XII, pp. 480-481).

Essa constante preocupação com a honra pessoal e familiar, todavia, não a impede de romper com as barreiras impostas pela sociedade e assumir sua paixão por Calisto. “[...] na tragédia moderna, estas personagens indecisas e hesitantes são apresentadas como assediadas por duas paixões que se arrastam em direções opostas, lhe inspiram decisões e as levam a atos que se contrariam” (HEGEL, 1997, p. 622). E aí se pode incluir Melibea, mas, como se sabe, ela decide pelo amor de Calisto e ignora a opinião alheia e a honra que era um fator tão importante para a cultura castelhana de então.

Sua virgindade é mencionada por diversas vezes, como aqui: “No pidas ni tomes aquello que, tomado, no será en tu mano bolver. Guarte, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura”(XIII, 514). Entretanto, ela não resistirá por muito tempo e ao perder sua virgindade comenta:

¡O mi vida y mi señor! ¿Cómo has quesido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleyte? ¡O pecadora de [ti], mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerça! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! [...] ¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡ O traydora de mí! ¿Cómo no miré primero el gran yerro que seguía de su entrada, el gran peligro que esperaba? (XIV, pp. 516-517).

Ela lamenta a perda da virgindade por um prazer momentâneo e também a desonra que isso causaria aos seus pais; apesar disso faz de tudo para conseguir garantir seus encontros amorosos com Calisto. No ato X, ela mente para sua mãe sobre a intenção da segunda visita de Celestina; Alisa a aconselha a se proteger da alcoviteira, porque a velha não seria digna de confiança, ao que a filha responde: “¿Déssas es? ¡Nunca más! Bien huelgo, señora de ser avisada, por saber de quién me tengo de guardar” (X, p. 455). Dessa maneira, demonstra que para defender seu amor tudo seria válido e com isso acaba por colocar em evidência sua dissimulação e revela a perda da ingenuidade, tudo por causa desse amor.

Um pouco antes de suicidar-se, ela informa a Pleberio: “Perdí mi virginidad. Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes” (XX, p.600). Ela vê nisso um erro, embora prazeroso e mesmo assim decide pelo amor.

“Quitarla hemos de lengua de[l] vulgo, porque ninguna virtud ay tan perfecta que no tenga vituperadores y maldizientes. No hay cosa con que mejor se conserve la limpia fama en las vírgenes, que con temprano casamiento”(XVI, p. 545). Essas palavras foram ditas por Pleberio; entretanto, ele dirá mais adiante no seu lamento que Melibea tem vinte anos, o que significa dizer que já era bastante tarde para casar uma filha única naquela época. O público deve ter entendido isso como um egoísmo por parte dele, conforme Russell (2001). Por um lado, a situação é bastante ambígua e contraditória, já que ele tinha consciência da importância do casamento para proteger a honra da filha; por que então não a casou antes, deixando que as coisas chegassem a esse limite? Por outro lado, porém, torna-se coerente, se levarmos em conta que a obra teria sido pensada inicialmente como uma paródia ao amor cortês e como se sabe, o casamento não era o alvo dessa corrente. Podemos dizer que o amor, tal como se apresenta em Melibea, está fora dos padrões de uma paródia e se aproxima mais do sentido trágico, diferentemente do que acontece com Calisto, conforme já foi dito.

Na versão da *Comedia*, Rojas dissera que um dos seus motivos em acabar a obra foi mostrar aos jovens como escapar das armadilhas do amor e ensiná-los a fugir das falsas alcoviteiras e dos criados infiéis, pelo menos é o que podemos depreender destes versos:

Yo vi en Salamanca la obra presente.  
 Movíme a acabarla por estas razones:  
 es la primera, que está en vacaciones;  
 la otra, que oý su inventor ser ciente,  
 y es la final ver ya la más gente  
 buelta y mezclada en vicios de amor.  
 Estos amantes les pornán temor  
 a fiar de alcahueta , ni de mal sirviente (p.208).

Depois, ao publicar a versão da *Tragicomedia*, ele propõe que a obra funcione como um exemplo negativo, isto é, que o amor de Calisto e Melibea fosse um modelo de paixão que não deveria ser seguido; para isso chama a atenção do leitor/ espectador dizendo:

O damas, matronas, mancebos, casados  
 notad bien la vida que aquestos hizieron;  
 tened por espejo su fin qual huvieron,  
 a otro que amores dad vuestros cuydados .  
 Limpiad ya los ojos los ciegos errados,  
 virtudes sembrando con casto bivar;  
 a todo correr devéys de huyr  
 no os lance Cupido sus tiros dorados (p. 210).

Dessa forma, ele reforça a idéia do amor como um exemplo negativo e que o desfecho trágico dos amantes serviria para amedrontar e ao mesmo tempo ensinar as pessoas a fugir das armadilhas do amor. Nesse momento, o amor é mencionado como a personificação do deus Cupido, conforme a mitologia. No decorrer da obra e ao final essa idéia do amor como deus será reforçada, principalmente, pelas palavras de Pleberio durante seu lamento final. Vale ressaltar que, embora seja mencionado como um deus, o amor não é uma personagem que participa ou interfere nas ações como ocorria nas tragédias clássicas.

O autor do argumento do XIX ato (texto que, até o momento, não se tem certeza se foi escrito por Rojas) coloca, mais uma vez, o amor como um exemplo negativo; falando de Calisto ele observa: [...] “la qual salida fue causa que sus días peresciessen, porque los tales este don resciben por galardón, y por esto han de saber desamar los amadores” (p. 573). Nesse caso, o amor vai além do nocivo porque, de acordo com o que diz, o prêmio para quem ama é a morte e com isso ressalta a tragicidade que estaria contida na obra.

No Propósito, no final da obra, há mais uma advertência à proposta moralizante e também trágica da obra:

Pues aquí vemos quán mal fenescieron  
 aquestos amantes, huygamos su dança.  
 Amemos a Aquel que espinas y lança,  
 açotes y clavos su sangre vertieron.



Los falsos judíos su haz escupieron,  
 vinagre con hiel fue su potación;  
 por que nos lleve con el buen ladrón,  
 de dos que a sus santos lados pusieron ( p.621)

Aqui, foi posto em evidência o trágico fim dos amantes, cuja finalidade era propor o abandono desse sentimento humano e escolher o amor a Deus. Tudo isso, porém, é bastante ambíguo, haja vista que na obra não há nenhuma referência direta ao amor divino.

Na edição de 1500, o revisor da obra, o já mencionado Alonso de Proaza, encerra a obra com umas oitavas e entre elas há uma (a segunda oitava), na qual ele sugere, ou melhor, reforça a idéia de que a tragédia final era uma forma de ensinar o leitor a fugir desse tipo de amor:

Pues mucho más puede tu lengua hazer  
 lector, con la obra que aquí te refiero;  
 que a un corazón más duro que azero,  
 bien la leyendo, harás liquescer.  
 Harás al que ama amar no querer,  
 harás no ser triste al triste penado;  
 al que es sin aviso, harás avisado;  
 así que no es tanto las piedras mover. ( p.624)

Nessa segunda oitava, Proaza, através dos seus versos, reforça o papel moralizante da obra que havia sido proposto por Rojas. Ele parece deixar claro que sua pretensão era que o leitor enxergasse a obra como uma catástrofe que servisse como lição de moral.

Na sexta oitava, o revisor convida o público para chorar o trágico desfecho que teve a história de Calisto e Melibea. Desse modo, entende-se que ele também via esse amor como o responsável pelo sentido trágico da obra:

Penados amantes jamás consiguieron  
 de empresa tan alta tan prompta victoria,  
 como éstos de quien recuenta la hystoria,  
 ni sus grandes penas tan bien sucedieron.  
 Mas, como firmeza nunca tovieron  
 los gozos de aqueste mundo traydor,

supplico que llores, discreto lector,  
el trágico fin que todos ovieron. ( p.627)

No entanto, vale lembrar que esse convite de Proaza foi feito na *Tragicomedia*; antes os leitores da *Comedia*, porém, pediram que o autor desse mais tempo de amor aos jovens; certamente porque entenderam que os momentos de paixão entre Calisto e Melibea foram mais importantes do que a tragédia de Melibea. Todas as críticas feitas ao amor e os conselhos dados aos leitores para fugirem desse sentimento parecem ter sido ignorados por aquele público.

No prólogo à *Tragicomedia* Rojas afirma:

[...] miré a donde la mayor parte acostava, y hallé que querían que se alargasse en el processo de su deleyte destes amantes, sobre lo qual fuy muy importunado. De manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor y tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición (p. 220).

Diante disso, entende-se que, apesar de todo o esforço para apresentar a obra com um tom moralizante, o objetivo não surtiu o efeito desejado, tendo em vista que o público não só não quis vê-la como um exemplo negativo, como desejou que o autor desse mais tempo para o deleite do casal. Esse público certamente ainda estava sob a influência da novela sentimental, narrativa predominante na época e que, ao que tudo indica, Rojas quis parodiar, mas desviou-se do estilo, principalmente, pelo desfecho trágico que deu à obra.

Melibea, assim que fica sabendo da morte de Calisto, perde a alegria e a motivação de viver, como pode ser notado através destas palavras:

¡O la más de las tristes triste! ¡Tan tarde alcançado el plazer, tan presto venido el dolor! [...] ¿Oyes lo que aquellos moços van hablando? ¿Oyes sus tristes cantares? ¡Rezando llevan con responso mi bien todo! ¡Muerta llevan mi alegría! No es tiempo de yo vivir. ¿Cómo no gozé más del gozo? ¿Cómo tuve en tan poco la gloria que entre mis manos tove? ¡O ingratos mortales, jamás conocés vuestros bienes sino quando dellos carescéys! (XIX, p.589).

Para Russell (2001), nesse momento, Melibea chega a demonstrar um certo egoísmo e Lida de Malkiel (1962) compartilha da mesma opinião. Entretanto, tais palavras não significam necessariamente egoísmo, pode ser apenas uma maneira de expressar seu desespero pela morte do amado e pela perda do prazer que o amor lhe proporcionava. O que fica claro aqui é o quanto ela lamenta não ter desfrutado mais dos momentos de prazer enquanto Calisto estava vivo.

Neste lamento de Melibea: “De todos soy dexada; bien se ha adereçado la manera de mi morir” (XX, p.594), é possível notar sua solidão e considerar que:

A solidão não é apenas uma característica inerente a personagens como Hamlet, Otelo ou Coriolano, mas também desempenha um papel vital em sua tragédia e na tragédia moderna em geral. Quando a desgraça surpreendia o herói da tragédia antiga, ele era capaz de sentir os laços entre ele e seus semelhantes e concidadãos, que compartilhavam de sua crença nos mesmos deuses, no mesmo destino e na necessidade de seu sacrifício e morte. Mas o herói da tragédia moderna vai sozinho para sua perdição. (HAUSER, 1993, pp.103-104).

Além disso, sabemos que nos seus últimos momentos de vida Melibea está só. Lembremos, pois, que ela havia enviado Pleberio para providenciar um instrumento musical e sua criada Lucrecia para dizer ao pai que a escutasse em baixo da torre. Ao que parece, foi tudo planejado porque ela queria ou precisava ficar só, tal como deve ser o fim de um herói trágico moderno.

E como um último ato, ela se dirige ao seu pai, já do alto da torre, e anuncia a sua morte nestes termos:

Lastimado serás brevemente con la muerte de tu única fija. Mi fin es llegado, llegado es mi descanso y tu pasión, llegado es mi alivio y tu pena, llegada es mi acompañada hora y tu tiempo de soledad. No habrás, honrrado padre, menester instrumentos para aplacar mi dolor, sino campanas para sepultar mi cuerpo ( XX, p. 597).

Como podemos ver, ela afirma que sua morte era um dever; daí percebe-se o conflito interno e as conseqüências das suas escolhas que foram guiadas por seu caráter. Isso não significa, porém, que sua morte foi predeterminada pelos deuses como caberia a um herói grego, mas sim um efeito de causa e conseqüência derivado de suas próprias atitudes e escolhas.

Antes do suicídio, porém, ela explica para Pleberio o porquê da sua decisão:

Bien vees y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la cibdad haze [...] De todo esto fuy yo la causa. Yo cobrí de luto y xergas en este día quasi la mayor parte de la cibdadana caballería; yo dexé oy muchos sirvientes descubiertos de señor, yo quité muchas raciones y limosnas a pobres y envergonçantes. Yo fuy ocasión que los muertos toviessen compañía del más acabado hombre que en gracias nació; yo quité a los vivos el dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud. Yo fuy causa que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud que al mundo era en nuestra edad criada (XX, pp.598-599).

E dessa maneira, ela assume a culpa de todos os sofrimentos causados pela morte de Calisto. Assim sendo, suas palavras confirmam esta afirmativa: “[...] não é preciso que o caráter moral das personagens lhes seja, por assim dizer, atribuído do exterior; devem antes encontrar a sua justificação essencial nas próprias personagens e no conjunto da sua conduta e situação” (HEGEL, 1997, p. 606). O mesmo pensamento é sustentado por Hauser; ele afirma que na tragédia moderna “A ação dramática e o conflito fazem-se trágicos porque o herói descobre a si mesmo, razão da fatídica situação em que encontra e da catástrofe inevitável que o ameaça” (HAUSER, 1993, p. 104). Sendo assim, não há dúvidas de que, ao se considerar culpada e assumir os males causados pela morte do cavaleiro, Melibea age de forma coerente com um herói trágico no sentido moderno. E também tendo em vista que

A consciência da má ação, para a qual seu destino o impeliu, pode encher de desespero e horror o herói da tragédia antiga, mas jamais lhe ocorre a idéia de buscar nele mesmo a causa de sua ruína. Sem conflito interno, sem problema de responsabilidade e finalmente sem insolúvel questão da culpa, entretanto, não há tragédia no sentido moderno. (HAUSER, 1993, p. 104).

Como é possível perceber ao longo da trama, a filha de Pleberio jamais busca explicações exteriores para justificar sua desgraça. Ela tem plena consciência de seus atos e aceita as conseqüências deles, como lhe é cabível na condição de personagem trágica. Nesse sentido, podemos dizer que a moça se comporta como uma verdadeira heroína.

Como se não fosse o bastante ela própria se sentir culpada pelas tristezas causadas à cidade, devido à morte de Calisto, e pelos sofrimentos dos pais, ainda há críticos como Russell (2001), por exemplo, que acreditam que sua mãe também tenha morrido por sua causa. Por um lado, Melibea proporciona uma certa desconfiança ao citar exemplos de parricidas como Bursia, rei de Bitínia, Tolomeo rei do Egito e Nero imperador Romano, entre outros. Em seguida, menciona personalidades que mataram parentes próximos e dá diversos exemplos, entre eles, Herodes, rei da Macedônia, Constantino, imperador de Roma, que mataram filhos e pessoas amadas sem nenhuma razão e acrescenta: “Éstos fueron delictos dignos de culpable culpa; (XX, p. 596). Por outro lado, no entanto, ela também já havia dito: “Éstos son dignos de culpa, éstos son verdaderos patricidas que no yo, que con mi pena, con mi muerte, purgo la culpa que de su dolor se me puede poner”(XX, pp. 595-596), apesar de estar referindo-se apenas à dor e não à morte.

Além disso, é importante destacar que aqueles comentários são feitos antes do lamento final de Pleberio, onde ele conversa com sua esposa, o que faz com que as afirmações da moça sejam ambíguas e até mesmo carentes de sentido. Por que estaria ela se comparando a essas pessoas e logo depois diz que purgará sua culpa com seu sofrimento e sua morte? Em outros termos, isso pode ser interpretado como mais um dos acostumados recursos retóricos usados pelo autor a fim de confirmar as palavras ditas por Melibea, quando afirmara que seu pai a fazia ler livros antigos.

É importante ressaltar que, apesar de tudo isso, não fica claro se Alisa estava morta ou não; Pleberio lhe diz:

¡O muger mia! Levántate de sobre ella y, si alguna vida te queda, gástala conmigo en tristes gemidos, en quebrantamiento y sospirar. Y si por caso su espíritu reposa con el suyo, si has dexado esta vida de dolor, ¿por qué quisiste que lo passe yo todo? En esto tenés ventaja las hembras a los varones, que puede un gran dolor sacaros del mundo sin lo sentir, o a lo menos perdéys el sentido, que es parte de descanso (XXI, pp. 608-609).

Essas palavras, dirigidas a Alisa, mostram que nem mesmo Pleberio tem certeza do real estado de sua esposa. Assim sendo, depreende-se que não há razões suficientes para confirmar a morte dela, mas caso Alisa tenha mesmo morrido esse fato só viria a aumentar o teor de tragicidade de Melibea.

Nos últimos momentos de vida, Melibea afirma também que o amor lhe roubara a liberdade. Nessas circunstâncias, o amor aparece novamente como uma força poderosa, ao passo que Deus é mencionado apenas como testemunha de suas palavras, ou seja, como um espectador. Como dissemos anteriormente, Deus é mencionado algumas vezes na obra, mas não está presente nas ações como estavam os deuses nas tragédias gregas. O amor é que parece exercer o papel de um deus, enquanto o Deus cristão não participa; Ele é só um espectador que nada pode fazer pelas personagens. George Steiner, em sua obra *La muerte de la tragedia* (1991), disse que a tragédia não seria possível no cristianismo porque que Deus a evitaria; em outras palavras: “Para que a tragédia se tornasse de novo uma forma de arte possível, o divino precisava ser banido da realidade empírica, a vida cotidiana e prática precisava ser desencantada, entregue a si mesma e isolada de sua constituição essencial, do espírito, de Deus” (HAUSER, 1993, p.107). Assim acontece em *La Celestina*; isso fica ainda mais claro através do lamento de Pleberio, quando descreve um mundo carente e abandonado por Deus, por isso há mais um motivo para considerar Melibea como trágica.

Em Melibea, o amor é o responsável por suas atitudes, inclusive pelo suicídio que é uma consequência desse sentimento que, conforme as palavras de seu pai Pleberio, por sua vez é a causa da tragédia. Para ela, o amor era uma fonte de vida e se o amor já não era mais

possível, estar viva também não teria mais sentido: “Su muerte combida la mía, combídame y fuerça que sea presto, sin dilación; [...] Y así contentarle he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida” (XX, pp.600-601). Essa não é a primeira vez que ela afirma que sua morte é forçada. Isso não nos parece egoísmo, como querem Russell (2001) e Lida de Malkiel (1962), mas sim a confirmação de que esse sentimento possuía forças suficientes para dominar as pessoas que se deixassem levar por ele.

O lamento final de Pleberio foi motivado pelo suicídio de sua única herdeira. Diante disso, podemos depreender que também para ele o amor foi a causa da destruição de sua filha. Em seus questionamentos, a única resposta que encontra é no amor: “[...] ¿quién forçó a mi hija a morir, sino la fuerte fuerça de amor? [...] O amor, amor! Que no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus sujetos” (XXI, p. 615). Relembra sua juventude e pensa que está sendo castigado em Melibea. Ele coloca no amor toda a culpa da morte de sua filha, ao dizer: “[...] porque mi Melibea mató a sí misma de su voluntad, a mis ojos, con la gran fatiga de amor que la aquejava [...]”(XXI p. 614); “[...] Dulce nombre te dieron, amargos hechos hazes [...]” (XXI, p.616) e “Cata, ¿qué dios mata los que crió? Tú matas los que te siguen. ¡Enemigo de toda razón!” [...] (XXI, pp.616- 617). Além de personificá-lo, Pleberio o vê como um deus poderoso ou uma força maléfica capaz de provocar muitos males aos seres humanos. Vejamos como ele retrata esse poder e essa maldade nestas palavras: “[...] La leña que gasta tu llama son almas y vidas de humanas criaturas, las cuales son tantas que de quién comenzar pueda apenas me acurre, no sólo christianos, mas de gentiles y judíos y todo en pago de buenos servicios [...]” (XXI, p. 617). Além disso, com essas palavras ele reforça ainda mais a idéia do conflito interno pelo qual passou sua filha; logo, essa idéia do amor como um deus funcionaria também como uma metáfora do poder, o que confirma que a força desse sentimento estava implícito na personalidade da moça.

Pleberio diz: “Y yo no lloro, triste, a ella muerta, pero la causa desastrada de su morir” (XXI, p. 614). Diante dessa afirmativa podemos enxergar a morte de Melibea como um acontecimento trágico, já que ele deixa bem claro que chora pela causa de sua morte ou, melhor dizendo, a forma inesperada e injusta que arrancou dele a possibilidade de herdeiros. Essa situação demonstra também a ausência de uma transcendência reduzindo as personagens à existência material. Aqui também fica claro que o trágico não é representado somente pela morte, mas principalmente pela forma como aconteceu. Ao dizermos “injusta” entendemos que as conseqüências sofridas foram excessivas e por isso mesmo trágicas.

Então o “erro trágico” de Melibea consiste, de acordo com seu pai, não no que ela fez no passado ou na morte do amante, mas sim em sua própria morte, que teria sido resultado do amor que sentia. Para ele, não há dúvidas de que foi esse sentimento a causa da tragédia maior, a perda da herdeira e todas as desgraças que estavam acontecendo e viriam a acontecer em decorrência disso. Ele resume isso através destas palavras: Pero ¿quién forzó a mi hija a morir, sino la fuerza de amor? (XXI, p. 615). Nesse sentido, entende-se que o amor impregnou-se no caráter de Melibea e a tornou trágica, enquanto que para Calisto o resultado foi cômico. Claro que o amor nesse caso deve ser entendido como um ato de desmesura equivalente à *hybris*, já que

[...] o destino que no drama grego era transcendente, no drama moderno é tido como imanente, ou seja, está implícito no caráter do herói e não depende dos deuses ou dos poderes acima dos deuses. O herói vai ao desastre por causa de seu caráter desregrado, suas paixões desenfreadas, os excessos de sua natureza; de fato, seu caráter é que é sua ruína. (HAUSER, 1993, p. 104).

Tudo o que ela fez, as mentiras, a desobediência aos pais, a perda da virgindade e por fim, o suicídio, tudo isso foram conseqüências de seu caráter impulsionado pela *hybris*, ou seja, pelo amor desmedido.



É importante ressaltar que a força propulsora da atitude trágica de Melibea não advém de um poder externo, mas sim de um conflito interno. A decisão de morrer é resultado do seu caráter. “No drama moderno o conflito trágico é centrado no indivíduo, embora a idéia de destino seja parcialmente herdada dos antigos” (HAUSER, 1993, p. 105). Por um lado, isso explica por que ela insiste em que sua partida é forçada, como se acreditasse que isso é parte do seu destino. E também a crença de Pleberio de que estaria sendo castigado através de sua filha por ter amado no passado. Por outro lado, podemos pensar que a morte de Melibea seria uma punição pelos erros que ela mesma julga ter cometido; assim dizendo, seria uma autopunição assim como fez Édipo ao cegar-se. Ao se considerar que seu erro foi apenas amar, essa punição não seria justa e por isso mesmo é trágica, considerando que: “Las consecuencias de lo trágico imponen un castigo excesivo, así como la pérdida, sin compensación ni redención posibles, de cualidades esenciales a la existencia del ser humano”(MAESTRO, 2003, p.3). Em outras palavras, podemos dizer que a morte, a de Melibea em especial, estaria representando o lado trágico da obra.

De acordo com Esperanza Gurza (1977), Melibea é e existe por amor, sua presença na obra cresce e ganha importância na medida em que desenvolve sua paixão por Calisto. Ela cria sua própria identidade e mostra que é capaz de qualquer coisa pelo amor dele. É o amor que motiva o seu viver e do mesmo modo a instiga à morte e mais, acerca da morte a autora sugere: “La de Melibea es una tragedia, si hemos de creer a Plebério [...] o un triunfo, una especie de inmortalidad, si hemos de creer a Melibea”(GURZA, 1977, p.303). Nesse caso, é mais coerente crermos em Pleberio e vermos a morte dela como uma tragédia, pois Melibea está dominada pela paixão e tem a ilusão de que encontrará Calisto após a morte. No mundo “real” descrito pelos autores da obra, no entanto, não seria possível tal realização.

É através de Pleberio que, semelhante ao coro grego, é transmitido ao leitor/espectador o sentimento trágico causado pela morte de Melibea. Através deste lamento e destas interrogações:

Del mundo me quexo porque en sí me crió; porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nacida, no amara; no amando, cessara mi quexosa y desconsolada mi postrimería. ¡O mi compañera buena! ¡ O mi hija despedazada? ¿Por qué no quesiste que estorvasse tu muerte? ¿Por qué no hoviste lástima de tu querida y amada madre ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dexaste quando yo te había de dexar? ¿Por qué me dexaste penado? ¿Por qué me dexaste triste y sólo in hac lachrimarum valle? (XXI, p. 619, grifo nosso).

Ele aponta um mundo abandonado por Deus, onde as perguntas ficam sem respostas. A esperança, sentimento comum no mundo cristão e predominante na época, não está presente em suas palavras, o que confirma o sentido trágico da obra e de Melibea.

Para Dorothy S. Severin, (2004) Eduardo Galán, (1989), María Rosa Lida de Malkiel (1962), Mario M. González (1996), dentre outros, não há dúvidas de que Melibea seja uma personagem trágica. E cada um, à sua maneira, deixa claro que o amor é a principal motivação dessa tragicidade. Nessa perspectiva, também afirma Maestro (2003): “Melibea es el único personaje que adquiere una condición plenamente trágica, al asumir por completo, y de forma absolutamente sincera, su responsabilidad en los hechos”(MAESTRO, 2003, p.6). Aqui, vimos que o autor defende a teoria da tragédia do caráter inerente à personagem trágica moderna, ao ver nela a causa de sua própria destruição.

Para os contemporâneos de Rojas, a obra deveria ser uma tragédia, conforme as palavras do autor: “Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamasse tragedia [...]” (pp.219- 220). O fato de a obra terminar em tristeza, sendo a tristeza uma consequência das mortes de tantas personagens, certamente, era o que significava tragédia para eles. Desse modo, devemos entender que, para aquele público, o sentido de tragédia não estava relacionado ao sentido grego da palavra, mas

sim a um conceito moderno desse termo, apesar de termos visto que existem nela alguns elementos típicos da tragédia clássica.

Por fim, parece ter ficado claro que a individualidade e o conflito interno, fruto do amor, são partes do caráter de Melíbea. E no mais, é ela quem escolhe sua queda e destruição. Claro está que Pleberio lamenta a morte da filha e também se sente aniquilado com a morte dela. Essa tragicidade, ainda que de forma simbólica, parece ter atingido também os seus concidadãos. Entretanto, vale ressaltar que, ao contrário dos gregos, essa tragédia não foi imposta pelos deuses nem pela força do destino, mas sim pelas escolhas feitas por Melíbea, ou seja, a causa da tragédia está nela mesma. Eis aí uma das principais diferenças entre esta personagem e um herói da tragédia clássica, assim sendo podemos afirmar que o que predomina em suas ações é o trágico no sentido moderno.

### Capítulo - 3: Os aspectos trágicos de Celestina

*Que por me mostrar solícita y esforçada pongo mi persona al tablero, ¿Qué haré cuytada, mezquina de mí, que ni el salir afuera es provechoso ni la perseverancia carece de peligro? Pues, ¿yré o tornarme he? ¡O dubdosa y dura perplexidad! No sé cuál escoja por más sano ( IV, p. 312).*

Neste último capítulo, procuraremos apontar algumas formas ou elementos que possam caracterizar Celestina como uma personagem na qual o caráter predominante seja o trágico.

Mencionar Celestina como uma possível personagem trágica poderia causar estranhamento, já que ela é uma das personagens mais conhecidas da obra e é, geralmente, apontada como grotesca e cômica. De fato, não se pode negar que ela possui características comuns às personagens cômicas; entretanto, em meio a tantas características, encontramos a cobiça que é sua marca mais significativa. E é, entre outras questões, esse sentimento, ou melhor, esse desejo de possuir as coisas que nos possibilita caracterizá-la como uma personagem trágica.

### 3.1- Celestina e as formas dramáticas do trágico

Retornemos a Aristóteles a fim de verificar o que há em Celestina que corresponda ao que foi proposto por ele acerca da personagem trágica. Pois bem, em relação ao caráter ela é apontada por Sempronio como uma mulher “[...] astuta, sagaz en quantas maldades ay” (I, 249), mas mesmo assim não desperta ódio no leitor/espectador, por isso não pode ser vista como inteiramente má. Ela não é nobre, mas goza de grande reputação em meio aos seus concidadãos, é conhecida e solicitada por ricos e pobres, leigos e religiosos e chega a afirmar: “En entrando por la yglesia, vía derrocar bonetes en mi honor, como si yo fuera una duquesa” (IX, p. 433) e ainda: “ ¿Conoscida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por extrangero”(III, p. 299). Claro que nem sempre sua reputação tem um caráter positivo, como teria um rei, por exemplo, mas não se pode negar a importância de Celestina naquela sociedade em que vivia.

Seu orgulho profissional é ressaltado por vários críticos, como aqui: “Rojas muestra que Celestina hace más cuenta de su honor profesional como alcahueta que Calisto y Melibea de su honor como nobles” (LIDA DE MALKIEL, 1962, pp.516-517). Isso fica claro ao observarmos que a velha faz questão de estar sempre destacando a importância do seu ofício. Convém lembrar que, aqui, não se trata do tipo de reputação que sugere o filósofo, mas é inegável a influência que ela exercia na cidade. Sua profissão de alcoviteira não é bem vista, contudo ela se orgulha muito de ser quem é e afirma: “A quien no me quiere, no le busco. De mi casa me vienen a sacar. En mi casa me ruegan” (XII, p. 496). Ela reconhece que, mesmo não sendo bem-quista por alguns, a sua profissão é necessária para muitos.

O nome dela sugere duas possibilidades de significado; a primeira vem do latim *Caelestis*, isto é, celeste que pertence ou vem do céu, embora esteja composto com um sufixo

*ina* que é um diminutivo, o que pode ser entendido como uma ironia. E a segunda possibilidade é *scelere* também do latim que quer dizer traição ou maldade, conforme Russell (2001); ambos os significados são bastante sugestivos, embora nenhum deles defina claramente o seu caráter. Curiosamente, Celestina e Centurio, ambos pertencentes à classe social baixa, têm seus nomes oriundos do latim, enquanto que os nobres Calisto e Melibea levam nomes de origem grega. É importante destacar que o comportamento de Celestina em nada se parece com o de alguém que veio do céu. Ela mesma se vê como uma pecadora igual aos outros seres humanos. Mesmo assim, a alcoviteira já foi associada ao Messias, por alguns críticos, principalmente pelas palavras ditas por Calisto quando envia Sempronio para buscá-la; além do tratamento com o qual ele se dirige a ela, ainda que as palavras do cavalheiro possam ser vistas mais como uma paródia com intenção cômica. Além disso, Celestina também costuma ser relacionada a alguns mitos como, por exemplo, o da grande mãe, pois, como se sabe, é assim, mãe, que é chamada pela maioria das personagens. Essa relação entre alcoviteira e a grande mãe já foi estudada por Everett W. Hesse, conforme explica Esperanza Gurza (1977).

Nesse sentido, tentaremos então apontar algumas semelhanças entre ela e o mito de *Lilith*. Existem diversas versões sobre o nascimento de *Lilith*; dentre elas, adotamos esta proposta por Roberto Sicuteri:

O mito de *Lilith* pertence à grande tradição dos testemunhos orais que estão reunidos nos textos da sabedoria rabínica definida na versão jeovística, que se coloca lado a lado, precedendo-a de alguns séculos, da versão bíblica dos sacerdotes. Sabemos que tais versões do *Gênesis* - e particularmente o mito do nascimento da mulher - são ricas de contradições e enigmas que se anulam. Nós deduzimos que a lenda de *Lilith*, primeira companheira de Adão, foi perdida ou removida durante a época de transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, que logo após sofre modificações dos Pais da Igreja (SICUTERI, 1998, p. 23).

O mito de *Lilith*, embora faltem documentos que retratem com exatidão a sua origem, é atribuído à tradição hebraica. E, apesar de suas longínquas e obscuras origens, resistiu ao

tempo e influenciou diversas culturas, como a sumeriana, a egípcia, a romana, enfim, marcou sua presença do Oriente ao Ocidente. Assim, chegou à Idade Média, na figura da bruxa, em uma de suas versões históricas mais cruéis para as mulheres, porque milhares foram as *Liliths* queimadas durante o período de “caça às bruxas”.

“*Lilith* é então aquela apontada não como mulher, mas como demônio, desde o início da relação com Adão” (SICUTERI, 1998, p.29). Assim sendo, teríamos então a primeira semelhança entre *Lilith* e Celestina, pois vimos, por algumas vezes, através de Sempronio e Elicia, a velha sendo associada ao Diabo. Ela era conhecida por uma marca que trazia no rosto, esse sinal representaria um símbolo demoníaco. Trazer uma marca no corpo, como se sabe, era também uma característica das bruxas. No III ato, ao fazer o conjuro a Plutão, ela diz assim: “Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula [...]” (III, pp.308-309). É pela boca dela, também, que ouvimos esta curiosa fala: “Que no sólo lo que veo [y] oyo, conozco, mas aun lo intrínseco con los intelectuales ojos penetro” (I, p.268). Dessa maneira, parece assumir sua condição de bruxa e com isso sugere que possui poderes ocultos. Não obstante, isso não parece estar relacionado somente aos poderes de uma bruxa, mas também aos poderes demoníacos.

As bruxas eram, de um modo geral, pessoas pertencentes às classes sociais baixas; eram jovens e bonitas, mas também poderiam ser velhas, feias e, às vezes, viúvas. Estas seriam as mais comuns e também aquelas que causavam maior pavor entre os que acreditavam em sua existência; a alcoviteira se enquadra nesse último grupo.

Outro ponto que nos parece interessante é que, ao decorrer do tempo, o mito de *Lilith* ficou marcado por sua recusa à submissão. Afinal de contas, foi por não aceitar a submissão, isto é, por não atender à ordem de ficar em baixo de Adão que ela fugiu para o Mar Vermelho e por não atender às ordens de Jeová para voltar e ficar ao lado de Adão é que passou a ser identificada como um demônio.

Celestina não seguia e nem admitia ordens de ninguém; assim como *Lilith* queria a igualdade e não aceitava ser inferior ao homem. Podemos perceber isso no XII ato quando ela diz a Sempronio e a Pármeno que todos eram iguais, ou seja, homens e mulheres; por isso podemos entender que ela almejava a independência. Ela era uma personagem bastante autônoma, embora utilizasse os meios mais perversos para conseguir essa autonomia.

Encontram-se, na tradição rabínica, relatos de que a mulher, seja sob o signo de Eva ou de *Lilith*, simboliza a morte. Na obra, “Celestina es la encargada de proferir la tradicional maldición contra la muerte” (SEVERIN, 2004, p. 42), no entanto, é ela quem morre primeiro abrindo, assim, o caminho para a seqüência de mortes que ocorrerão na obra.

A casa de Celestina, como tantos outros pontos curiosos da obra, já foi motivo de investigações de pesquisadores na tentativa de encontrá-la como um possível cenário real. O que nos chama a atenção, neste caso, é a sua caracterização, já que os

Diabos, lillim, Lilith aí comprendida, habitam [...] os lugares sombrios, sujos e perigosos; entre as pedras, no deserto, entre as ruínas; mas particularmente próximo a água [...] os lugares de refúgio dos demônios são os rios, os lagos, os mares, as casas em completa ruína[... ] (SICUTERI, 1998, p. 45, grifo nosso).

Agora, vejamos como nos é apresentada a moradia de Celestina pela personagem Pármeno. Em um diálogo com Calisto ele diz assim: “Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caýda, poco compuesta y menos abastada” (I, p.257), assim como *Lilith*. As moradias em ruínas costumavam ser, também, os lugares escolhidos para a realização dos sabás das bruxas medievais. Assim, se entende que demônios e bruxas estavam intimamente ligados.

Júnia Barreto, no ensaio *A mulher é o monstro: do mito de Lilith ao drama de Victor Hugo e o cinema de Babenco e Piglia*, afirma que “Os excessos sexuais, a adoração do diabo e os poderes ocultos fazem da figura da bruxa uma autêntica personificação de *Lilith*”



(BARRETO, 2002, p.222). Percebe-se que essas características também são inerentes à referida personagem. Mais adiante, a ensaísta acrescenta que a figura de *Lilith* se manifesta na cultura masculina ligada a dois temas, o amor e a morte, termos paradoxais que estão presentes e servem, inclusive, de alicerce para o enredo da obra de Rojas.

Então, seja pelo comportamento, pela caracterização ou pelas descrições, Celestina, apesar de ser chamada apenas de feiticeira, pode ser denominada de bruxa e como bruxa personificou *Lilith* e sendo *Lilith* pode ser vista como trágica. Ao dizermos que pode ser trágica porque representou *Lilith*, não estamos afirmando exatamente no sentido de mito proposto por Aristóteles, mas sim pelo fato de que a figura da primeira mulher é vista como trágica. Além disso, “Na visão trágica, o mundo humano é uma tirania ou anarquia [...] a prostituta, a bruxa e outras variedades da ‘mãe terrível’ [...] fazem parte da visão trágica” (FRYE, 2000, p. 26). Logo, Celestina também pode ser chamada de trágica. Alguns críticos e dentre eles Russell (2001) afirma que há diferenças entre a feiticeira e a bruxa e que Celestina era feiticeira e não bruxa, entretanto, ela mesma afirma que sua amiga Claudina foi condenada como bruxa e vivia repetindo que ambas exerciam o mesmo ofício. Na obra não há uma explicação sobre isso, embora esses termos parecem ter sido empregados, pelas personagens, como sinônimos. Em outras palavras, o autor poderia ter optado pelo termo “hechizera” a fim de evitar problemas com a Inquisição.

Além disso, assim como no caso de Melibea, existem cenas de reconhecimento nas ações da alcoviteira, conforme propôs Aristóteles. A primeira delas está presente no I ato da obra e acontece, na casa de Calisto, entre Celestina e Pármeno. Em uma conversa na qual ela tenta convencê-lo a ficar do seu lado e não atrapalhar seus planos para unir Calisto e Melibea surge este diálogo:

**Celestina.** ¡O malvado! ¡Cómo que no se te entienda! ¿Tú no sientes su enfermedad? ¿Qué has dicho hasta agora? ¿De qué te quejas? Pues burla,

o di por verdad lo falso, y cree lo que quisieres; que él es enfermo por acto, y el poder ser sano es en mano desta flaca vieja.

**Pármemo.** ¡Mas desta flaca puta vieja!

**Celestina.** ¡Putos días vivas, vellaquillo! ¿Y cómo te atreves?

**Pármemo.** ¡Como te conozco!

**Celestina.** ¿Quién eres tú?

**Pármemo.** ¿Quién? Pármemo, hijo de Alberto, tu compadre; que estuve contigo un mes; que te me dio mi madre, quando moravas a la cuesta del río cerca de las tenerías.

**Celestina.** ¡Jesú! Jesú, Jesú! ¿Y tú eres Pármemo, hijo de la [Claudina]?

**Pármemo.** Alahé, yo (I, p.271).

Ao levar em conta essa conversa, percebe-se que a alcoviteira parece não se dar conta de que o jovem é aquele que tempos atrás havia morado com ela, após ter se tornado órfão. Vale lembrar, porém, que existe a possibilidade de Celestina estar fingindo não reconhecê-lo.

Nesse caso, não foi mencionada a cicatriz de Celestina nem outro tipo de sinal para que houvesse o reconhecimento, mas o rapaz a reconhece imediatamente. Ela, porém, que continuava na “ignorância”, após a revelação, aceita sem contestar a declaração dele como uma prova de sua identidade. Surgem durante o diálogo evidências de alguns fatos que confirmam a convivência de ambos anteriormente; entretanto fica claro que somente a declaração do criado foi suficiente para concretizar o reconhecimento. Nesse sentido, podemos entender que houve um reconhecimento, ainda que não tenha a presença do verbo reconhecer. Nota-se, todavia, a presença do verbo conhecer. Esse reconhecimento não causa uma reviravolta imediata na trama, mas a “amizade” que, nesse momento, ressurge entre eles culminará em catástrofe.

A segunda situação se passa no IV ato entre Lucrecia e Alisa criada e ama, respectivamente; a cena surge em decorrência da visita de Celestina à casa de Pleberio. Ao

chegar à casa de Melibea ela é recebida por Lucrecia, enquanto as duas conversam chega Alisa e com isso surgem estes diálogos onde se dá o reconhecimento:

**Alisa.** ¿ Con quién hablas, Lucrecia?

**Lucrecia.** Señora, con aquella vieja de la cuchillada que solía vivir aquí en las tenerías a la cuesta del río.

**Alisa.** Agora la conozco menos. Si tú me das [a] entender lo incógnito por lo menos conocido, es coger agua en cesto.

**Lucrecia.** ¡Jesús, señora! Más conocida es esta vieja que la ruda. No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechizera, que vendía las moças a los abades y descasava mil casados.

**Alisa.** ¿Qué oficio tiene? Quiçá por [aquél] la conoceré mejor.

**Lucrecia.** Señora, perfuma tocas, haze solimán, y otros treynta oficios. Conosce mucho en iervas, cura niños, y aun algunos la llaman la vieja lapidaria.

**Alisa.** Todo esso dicho no me la da a conocer. Dime su nombre, si le sabes.

**Lucrecia.** ¿Si le sé, señora? No ay niño ni viejo en toda la cibdad que no lo sepa. ¿Havíale yo de ignorar?

**Alisa.** Pues, ¿por qué no le dizes?

**Lucrecia.** He vergüença.

**Alisa.** Anda bova, dile. No me indignes con tu tardança.

**Lucrecia.** Celestina, hablando con reverencia, es su nombre.

**Alisa.** ¡Hy, hy, hy! ¡Mala landre te mate si de risa puedo estar, viendo el desamor que debes de tener a essa vieja, que su nombre has vergüença nombrar! Ya me voy recordando de ella. ¡Una buena pieça! No me digas más. Algo me verná a pedir. Di que suba.

**Lucrecia.** Sube, tía. (IV, pp. 316-317).

Essa cena é bastante curiosa, não só pelo aparente carácter de comicidade que possui, mas também pelo fato de ser aqui que, pela primeira e única vez, é retratado o riso de uma personagem que não pertence à classe social baixa. Além disso, podemos perceber a presença constante do verbo “conocer”. Vimos que a primeira característica mencionada por Lucrecia é

a cicatriz da alcoviteira, mas não funciona como prova de reconhecimento e a ama pede mais informações; a moça fala de outras atividades exercidas por Celestina e depois do seu ofício principal, mas tudo sem sucesso. E por último, ainda sem reconhecer a velha, Alisa pergunta o nome e é somente essa informação que serve como prova, definitiva, para o reconhecimento. Na fala em que se dá o reconhecimento não aparece o verbo “conocer” ou “reconocer”, mas sim o “recordar” que, nesse caso, é equivalente ao “reconocer”, isto é, o verbo reconhecer em português. No decorrer do diálogo, ao que tudo indica, Celestina e Alisa não estão se vendo e a alcoviteira só aparece para a ama depois do reconhecimento. Isso, no entanto, não poderia ser diferente, pois, como se sabe, ambas se conheciam; assim sendo, não funcionaria o reconhecimento caso estivessem frente a frente.

Diante disso, podemos inferir que essa cena de reconhecimento foi elaborada pelo autor, por isso estaria entre aquelas que não agradavam muito a Aristóteles. Porém funciona como um reconhecimento, pois apesar da cena possuir um toque de comicidade, a permissão dada por Alisa para a entrada de Celestina em sua casa produz, mais tarde, um efeito na trama mudando seu rumo (*metabole*) que resultará na catástrofe de Melibea e também na de Celestina. E aqui a figura central desse reconhecimento é Celestina.

Celestina, com sua conhecida astúcia, é capaz de adequar sua linguagem ao momento, à situação e ao seu interlocutor, além de fazer das palavras sua maior arma de persuasão. De acordo com María Rosa Lida de Malkiel (1962) para seduzir Pármeno, por exemplo, ela usa aforismos de Tostado, citações de Sêneca, de Virgílio, de Aristóteles e até versículos bíblicos. Com Melibea, utiliza citações bíblicas, reflexões de Petrarca e mitologia; diante de Calisto emprega tanto a linguagem coloquial quanto a erudita e chega até fazer comparações mitológicas entre ele e certas divindades, ainda que ironicamente. Já com Areúsa, sua pupila, ela se vale de refrões, comparações pitorescas e vulgares. Essas atitudes se justificam porque “[...] la erudición de la vieja es, pues, un aspecto de su adaptación estilística al interlocutor

[...]”(LIDA DE MALKIEL, 1962, p.344). Entretanto, essa forma de manejar a linguagem não caberia a uma personagem cômica, haja vista que esse tipo de personagem faria da língua um meio de comicidade, podendo, por exemplo, usar linguagem erudita onde deveria usar a coloquial ou ainda, o que é mais comum, usar sempre a linguagem coloquial ou estropiada em qualquer meio que esteja, independentemente do seu interlocutor, e com isso manifestar a comicidade. Ela, ao contrário, é uma personagem que sabe exatamente como e quando utilizar a linguagem para persuadir seu interlocutor e conseguir seus intentos.

As ironias trágicas, um recurso típico da tragédia – conforme já mencionamos no caso de Melibea – também são utilizadas por Celestina ou em referência a ela no decorrer das ações; como neste caso onde ela diz a Melibea: “Tan presto, señora, se va el cordero como el carnero. Ninguno es tan viejo que no pueda bivar um año, ni tan moço que oy no pudiesse morir. Assí que en esto poca ventaja nos leváys” (IV, p.323). Consideramos isso uma ironia trágica, porque ao dizer isso a alcoviteira não imagina que ambas estariam prestes a morrer. Mais adiante, ela diz para a criada de Melibea: “Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida” (IX, p.432). Nesse caso, ela apenas queria ganhar a compaixão de Lucrecia e não imaginou que suas palavras logo se tornariam reais. O público, entretanto, já vê nisso uma enunciação de sua morte que realmente está próxima, ao passo que ela nem se dá conta disso. Por várias vezes, ela chega a afirmar que colocou a vida em perigo ao exercer sua profissão para ajudar Calisto, como nestes casos: “Que por me mostrar solícita y esforçada pongo mi persona al tablero”( IV, p. 312). E “[...] dos vezes he puesto por él mi vida al tablero” (XII, p. 494). Ao dizer isso, ela pretende justificar que merece ser bem recompensada pelo esforço que fez e que os frutos do trabalho lhe pertencem, contudo não imagina que seria morta justamente por causa disso. É dessa vez, logo após pronunciar essas palavras, que ela realmente está colocando a vida em perigo, já que seu assassinato é iminente.

Sua pupila, Elicia, lhe diz: “Yo le tengo a este oficio odio; tú mueres tras ello.” (VII, p. 396) e como se sabe, sua morte é uma consequência de seu ofício, assim como ironizou a moça. Calisto em uma tentativa de fazer-lhe um elogio comenta:

Por que conozca tu mucho saber, que en todo me pareces más que muger, que, como su respuesta tú pronosticaste, proveýste con tiempo tu réplica. ¿Qué más hazía aquella tusca Adeleta, cuya fama, siendo tú viva, se perdiera? La qual, tres días ante de su fin, pronunció la muerte de su viejo marido y de dos hijos que tenía” (VI, p.358).

Severin (2004) sugere que essas palavras podem ser interpretadas como um irônico aviso sobre a trágica sorte que ocorrerá com Celestina, pois ela refere-se constantemente aos dois criados chamando os de filhos.

Em outra ocasião, em meio a discussões com Sempronio, ela diz: “Aosadas, que me maten si no te has asido a una palabrilla que te dixen el otro día viniendo por la calle: que quanto yo tenía era tuyo [...]” (XII, pp. 492-493). Nesse caso, a palavra “aosadas” equivale a “osaria yo apostar” e a expressão “que me maten si” [...] é usada para assegurar a verdade de alguma coisa. Conforme explica Russell (2001), Celestina emprega essas duas expressões sem lhes conceder a devida importância, no entanto elas funcionam como um caso fulminante de ironia trágica, porque o leitor/espectador verá que, em breve, os dois criados irão matá-la.

Além das referidas ironias trágicas, existe ainda, por exemplo, uma ameaça de Sempronio dita em um diálogo, em um aparte, com Pármeno: “¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma!” (XI, p. 466). Esta ameaça será executada posteriormente. E momentos antes do assassinato, Pármeno alerta: “No me hinches las narices con esas memorias; si no, enviarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar” (XII, p.497). E logo depois Sempronio acrescenta: “Da voces o gritos, que tú complirás lo que tú prometiste, o se cumplirán oy tus días” (XII, p. 498), essas ameaças foram cumpridas e ela foi

morta pelas mãos dos seus “filhos”. Se Celestina estivesse destinada a ser uma personagem cômica, tais ameaças deveriam ter sido apenas palavras e jamais terem se tornado ações.

Como já foi dito, Celestina não é nobre e sim uma personagem pobre, como é possível perceber ao decorrer das ações, apesar de sua cobiça. Sua baixa condição social fica evidente através dos seus trajes e de sua moradia, explicitadas por Pármeno, quando a descreve para Calisto e, também, através de suas lamentações e saudades que expressa em relação a um passado próspero. Mesmo se considerarmos que sejam falsas essas lamentações e que ela possua bens acumulados, não seriam o suficiente para lhe atribuir o título de nobre, comum aos heróis das tragédias clássicas, como propôs Aristóteles. Contudo,

En *La Celestina*, la utilización por Rojas de tal término (Tragicomedia) denuncia la profunda fusión de ambos planos sociales en su obra: los personajes pertenecientes a una y otra esfera son igualmente protagonistas de la acción dramática, y no hay en ella un reparto, según la tradición clásica, en virtud del cual el elemento trágico se reserve a los señores y el cómico a los criados, sino que éstos en gran medida se apoderan de la parte central de la tragedia (MARAVALL, 1986, p. 25).

Logo, podemos entender que o fato de Celestina fazer parte de uma classe social baixa, não significa que deva ser classificada como cômica, sem antes levar em conta suas ações. Como se sabe, contrariamente a ela, Calisto “fue de noble linage (p. 223)” e, no entanto, possui um caráter predominantemente cômico. E o certo é que essa senhora com seus “sessenta ou setenta anos” cativou a muitos com seu orgulho profissional e sua simpatia e “Por esa total simpatía, una zurcidora de voluntades, diestra en mil ínfimos menesteres y presa de no menos vicios y flaquezas, puede recibir el enfoque trágico reservado, aun siglos después, para los grandes de la tierra” (LIDA DE MALKIEL, 1962, p.588). Sendo assim, entende-se que, mesmo não gozando dos privilégios dos heróis trágicos, ela pode ser vista como “una antiheroína de dimensiones heroicas”, conforme propôs a autora supracitada. De qualquer forma, o fator social parece não funcionar como requisito principal para definir o que é trágico ou cômico nessa obra; talvez isso seja um indício de uma visão moderna a respeito do

trágico, onde o que importa é o caráter da personagem e não a sua condição social, como viria a ser, alguns séculos depois, nas tragédias burguesas e nas contemporâneas.



### 3.2- Elementos teóricos da tradição cômica na função do trágico em Celestina

Apontaremos agora, neste tópico, alguns elementos que normalmente pertencem à tradição cômica, mas que em Celestina exercem uma função oposta, isto é, trágica.

Celestina é descrita de forma pormenorizada, por isso sabemos que ela é uma velha que usa maquiagens; seu rosto, além de enrugado possui uma cicatriz, ou seja, ela possui uma aparência física que poderia ser considerada grotesca. Pelo menos é o que nos indicam as informações de Pármeno, Lucrecia e Melibea. Esta última chega a mencionar as marcas da velhice de Celestina como uma espécie de “deformação física”, o que teria resultado em uma transformação na aparência a ponto de causar estranhamento. Se por um lado, [...] “não apenas o rosto, toda a figura humana descrita através do mundo das coisas pode ser cômica” (PROPP, 1992, p. 74), por outro lado, no entanto, o autor afirma também que:

[...] Já sabemos que cômicos justamente são os defeitos, mas somente aqueles cuja existência e aspectos não nos ofendam e não nos revoltam, e ao mesmo tempo não suscitem piedade e compaixão. Desse modo, um corcunda só provoca o riso numa pessoa moralmente imatura. O mesmo é válido, por exemplo, para as manifestações físicas da velhice ou da doença (PROPP, 1992, p. 60).

Verifica-se que ela parece não se sentir bem, no IV ato, diante dos comentários de Melibea sobre sua velhice e do riso maldoso de Lucrecia, pois

[...] Dolida por las observaciones de Melibea sobre su vejez y arrugas, se obstina en demostrar que es más joven de lo que parece, y esas frases - sin duda dolorosamente sinceras - en que lamenta lo efímero de su belleza [...] (LIDA DE MALKIEL, 1962, p.524).

Sendo assim, os sinais da velhice e a marca no rosto poderiam funcionar como uma máscara cômica, mas, nesse caso, não funcionam, uma vez que as formas de comicidade não devem causar dor nem sofrimento. No caso de Celestina, trazem, ao contrário, tristezas, logo implicam sofrimento e dor, então não são cômicos. Além disso, o leitor/espectador poderá se comover da situação e ter pena dela, eliminando, assim, o possível efeito cômico. Dessa maneira, não podemos considerar a aparência dessa personagem como um recurso cômico.

Por um lado, se aceitarmos a afirmação de que “El cristianismo es una visión anti-trágica del mundo[...]” uma vez que “El cristianismo le ofrece al hombre una garantía de certeza final y de reposo en Dios” (STEINER, 1991, p.275), não poderíamos atribuir o caráter trágico a essa personagem porque, como ficou dito, ela se considerava uma pecadora e vivia em um mundo cristão; por outro lado, no entanto, a resposta pode ser afirmativa, isto é, podemos dizer que isso não a impede de ser trágica. A justificativa reside no fato de seu comportamento não corresponder ao de um cristão; para isso lembremos que ela fez um conjuro a Plutão e dizia ser amiga do Diabo. Além do mais, não teve ao menos tempo para confessar e arrepender-se de seus pecados a fim de garantir a salvação, como caberia a um cristão naquela época.

Em momento algum ela invoca a Deus seriamente, por isso não pode ser vista como cristã. Vale lembrar que, assim como acontece com Melibea, Deus não esteve presente em sua vida nem em sua morte; o que significa dizer que Ele nada fez pela alcoviteira. Dessa maneira, não se pode atribuir uma garantia de salvação ou transcendência para ela. Logo, Deus não poderia ter evitado sua tragédia.

A mentira pode e costuma ser usada como um recurso cômico, mas nem toda mentira pode ser cômica. “A mentira enganadora” – tal como Celestina faz com os dois criados, Pármemo e Sempronio – “nem sempre é cômica. Para ser, tal como outros vícios humanos, ela deve ser de pequena monta e não levar a conseqüências trágicas” (PROPP, 1992, p.115). E,

como se sabe, essas mentiras contribuem para seu assassinato. Em relação às mentiras que ela conta para Melibea e Alisa, também não podem ser consideradas cômicas, pois embora não tiveram conseqüências graves para ela; tais mentiras não foram desmascaradas, portanto, não poderiam funcionar como um recurso cômico. Sendo assim, o que deveria ridicularizar Celestina, como ocorre no caso de Centurio, não acontece; em vez disso resulta em catástrofe.

A avareza é um vício e como todo vício humano pode ser cômico, como ficou dito, desde que não traga conseqüências graves para quem o pratica, já que a violência anula a comicidade. Esse vício já era utilizado pelos autores do teatro romano e era também um traço comum do alcoviteiro e o termo avarento é uma característica das personagens de comédia. E conforme Lida de Malkiel “Sólo Rojas percibió el potencial trágico de la avaricia de la alcahueta, hasta entonces entendida como rasgo humorístico inesencial” (LIDA DE MALKIEL, 1962, p.558). Entretanto, Celestina é dominada, em primeiro lugar, pela cobiça – “desejo sôfrego, veemente, de possuir bens materiais” (BUARQUE, 1986, P.421) –, e não pela avareza, como afirma a autora supracitada. É a cobiça o que produz o sentido trágico em Celestina. Efetivamente, a mesma autora afirmara: “En vano se buscará este tratamiento trágico de la codicia en el teatro de Plauto y Terencio [...]” (LIDA DE MALKIEL, 1962, p. 536). Diante disso, infere-se que o que faz com que Rojas seja inovador é o fato de ele ter caracterizado sua personagem com um sentimento de cobiça em vez da avareza que costuma ser considerada cômica.

É notável que Celestina age diferentemente de um avarento cômico, definido pela obsessiva ocultação e guarda dos seus bens, uma vez que “Um avarento nada pode fazer ou dizer que não se prenda a esconder ouro ou poupar dinheiro” (FRYE, 1957, p.168). Ela não pretende esconder ou poupar dinheiro como um avaro; ao contrário, ela deseja ganhar, ou seja, é cobiçosa. As ações dela, em sua grande maioria, têm como objetivo o lucro, isto é, o desejo desmesurado de possuir tudo, daí a sua tragicidade. E é em decorrência dessa cobiça

que Celestina comete o erro – que pode ser denominado de trágico – que a conduzirá à morte.

Além disso, é possível notar que

En la tragedia antigua, el poder de los dioses y del destino incommovible «jugaban» con la libertad del individuo; en la tragedia moderna, el sujeto dispone de posibilidades propias para el desarrollo de la acción, y su libertad sólo está condicionada por la naturaleza y sus procesos, como conjunto insuperable de causalidades. En consecuencia, en la tragedia moderna no existe una sola y única forma para la acción: el desarrollo de la voluntad humana no está determinado por un destino único, de modo que la acción humana es superior e irreductible al desenlace de una única solución. El sujeto sabe que, si su voluntad le incita a subvertir el orden moral trascendente, dispondrá al menos de libertad suficiente para decidir sobre los procedimientos de su propia derrota (MAESTRO, 2003, p.4).

No mundo celestinesco, no entanto, é possível afirmar que ela poderia ter agido de outra forma, por exemplo, ter dividido o prêmio com seus companheiros, conforme havia prometido, e dessa forma ter evitado esse desfecho; mas não o fez, tornando-se, assim, a principal responsável por seu trágico fim. Dessa maneira, não se pode atribuir sua catástrofe a um poder externo ou à força do destino, mas sim à sua cobiça.

Nessa perspectiva, apregoa Hegel: “[...] não é preciso que o caráter moral das personagens lhes seja, por assim dizer, atribuído do exterior; devem antes encontrar a sua justificação essencial nas próprias personagens e no conjunto da sua conduta e situação” (HEGEL, 1997, p.606). Isso significa que podemos e devemos ver na avidez ou cobiça dessa personagem a causa principal de sua desgraça, pois, ao contrário, seria em vão buscar respostas nas forças exteriores.

Sua avidez teve como punição a morte; logo, não pode ser cômica, principalmente, porque foi muito desproporcional ao ato cometido por ela. Conforme as teorias da comicidade de Bergson (2004), por exemplo, a punição para um ato cômico, geralmente, é o riso e não a morte. E levando em conta que “Las consecuencias de lo trágico imponen un castigo

excesivo, así como la pérdida, sin compensación ni redención posibles, de cualidades esenciales a la existencia del ser humano” (MAESTRO, 2003, p.3), não há motivos para negar a tragicidade da referida personagem e mais, “[...] na tragédia moderna o caráter como tal, quer persiga fins legítimos, quer cometa injustiças e crimes, só obedece aos próprios desejos e necessidades subjetivas, ou age apenas sob influência de circunstâncias exteriores” (HEGEL, 1997, p. 620). É dessa forma que ela age, tendo em vista que seu lema era: “A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo” (I, p.275), isto é, não importavam os meios, mas sim os fins “las ganancias”. Nessa expressão, ela revela até que ponto reside na cobiça o motor que impulsiona todas as suas ações.

Como pode ser notado, em *La Celestina*, são as mulheres quem direcionam as principais ações, estando Celestina à frente. E é, assim, direcionando ações e pessoas que ela mais chama a atenção. Vimos que ela é uma personagem marcada pela sabedoria, pela improvisação e pela astúcia, mas também possui fraquezas inerentes a qualquer ser humano e, às vezes, se encontra em situações difíceis que surgem nos momentos de debilidade. Como as indecisões e os medos, a caminho da casa de Pleberio: “[...] Pues, ¿y ré o tornarme he? ¡O dubdosa y dura perplexidad! No sé cuál escoja por más sano. En el osar, manifiesto peligro, en la covardía, denostada pérdida”( IV, p. 312). E quando Melibea desmaia em sua frente: “¡Abra tus claros ojos! ¡Lucrecia, Lucrecia! ¡Entra presto acá! Verás amortescida a tu señora entre mis manos. ¡Baxa presto por un jarro de agua!” ( X, p.450).

Celestina também se sente só em sua velhice: “[...] yo, que estoy sola, porné cabo mí este jarro y taça” [...]” (IX, pp. 418-419) e chora a perda da amiga Claudina “No me la nombres, fijo, por Dios, que se me hinchen los ojos de agua [...]” (VII, p. 377). Mas a fraqueza ou falha humana mais grave que ousou cometer foi em relação aos seus cúmplices, Pármemo e Sempronio, quando ela:

[...] Confiada en su superioridad cae en el error de menospreciar al cómplice a quien todo le debe, y rechaza sus pedidos uno tras otro [...] También es un error de Celestina su placer en la venganza: para ampararse de Pármeno, le ha enrostrado la ignominia de su madre, jactándose de su táctica (no III ato), pero cuando, por desquite, pasa de la defensa al ataque (no VII ato) “lastimástemme, don loquillo. A las verdades nos andamos. Pues espera, que yo te tocaré donde te duela”, aunque de momento gana la partida, no prevé la reacción del adversario y el no digerido insulto acuciará su asesinato (LIDA DE MALKIEL, 1962, p.532).

Por isso, não cremos que existam motivos suficientes para concordar com esta afirmação: “la muerte de Celestina es, deliberadamente y a pesar de todo el vigor de su personalidad, una muerte cómica e inconsciente” (GILMAN, 1982, p.166). Ela foi assassinada e um assassinato não cabe a uma personagem cômica e nem deve ser concebido como um ato de comicidade. Além do mais, “Bien que a decir verdad, la motivación inmediata de la muerte de Celestina está representada más dramáticamente – en el sentido básico de la palabra – que la muerte de Calisto” (LIDA DE MALKIEL, 1962, p. 508). Se aceitarmos a morte da alcoviteira como um ato cômico, todas as ações pertinentes à sua cobiça careceriam de sentido.

Vale lembrar que o caso de Celestina é diferente do ocorrido com Pármeno e Sempronio, uma vez que sua morte é uma punição desproporcional pela falha que comete e não uma formalidade cômica como sugeriu Gilman ou castigo por um assassinato como foi o caso dos dois jovens. Sobre a morte de Celestina e Calisto, afirma ainda Lida de Malkiel (1962) que ele morre e é retirado do local às escondidas da sociedade, enquanto que ela morre como viveu, ou seja, em plena movimentação dos cidadãos. Sua paixão, não menos arrebatadora que a de Melibea acaba, ao fim, com todas as artimanhas aprendidas com o ofício que havia exercido de forma tão magistral. Tudo isso é motivado por seu caráter, assim como deve ser a personagem trágica no sentido moderno, como ficou dito anteriormente.

Insistimos, mais uma vez, que a morte de Celestina não pode ser cômica, porque é resultado de sua cobiça desmesurada em decorrência do seu caráter desregrado guiado por

uma força, um desejo interior, ou seja, um sentimento semelhante à *hybris* grega, tendo em vista que essa ganância funciona como

[...] la falla decisiva de Celestina: no falla artística en el trazado de su carácter, sino el muy artístico acierto en la representación del error de conducta, inherente a toda criatura trágica, que reduce su inteligencia y su saber a las falibles dimensiones humanas. Porque aquí su inteligencia y su saber no encauzan su codicia; sin disimulo niega la participación tantas veces prometida, y anula sus promesas como meras fórmulas de cortesía (LIDA DE MALKIEL, 1962, p.533).

Ao dizer a Sempronio, entre outros desaforos, “¿Estás en tu seso Sempronio? ¿Qué tiene que hazer tu galardón con mi salario, tu soldada con mis mercedes? Celestina manifesta o extremo de sua cobiça, ou seja, de sua *hybris*. O resultado disso, como se sabe, é seu assassinato.

Apesar de tudo isso, porém, não se pode negar que a referida personagem possuía elementos grotescos típicos do cômico, mas o que predomina em sua trajetória ficcional é o trágico. E mais,

Su creador dotó a la vieja únicamente con la cantidad suficiente de penetración y habilidad que le bastarían para conseguir sus fines. Una vez resueltas estas tensiones dramáticas, Rojas creará una nueva, esta vez ya ladeando la balanza hacia la tragedia, al cegarla con su avaricia de manera que le impidiera ver el conflicto que se levantaba ante sus propios deseos y los de sus secuaces (ESPERANZA, 1977, pp. 318-319).

Como é possível perceber, mesmo carecendo de alguns traços do herói trágico, Celestina incorpora um caráter trágico, no sentido moderno, pois de acordo com Hegel:

O despertar de uma paixão que, embora inerente ao caráter, não teve ainda ocasião para se manifestar e apenas começou a expandir-se, esse desenvolvimento de vida interior de uma grande alma, o quadro das suas lutas contra as circunstâncias e as condições exteriores, contra as conseqüências destas, lutas que conduzem os homens à própria ruína e à própria destruição [...] (HEGEL, 1997, p. 623).

Essas palavras cabem perfeitamente para a obra de Rojas e suas personagens Celestina e Melibea. E, mais uma vez, podemos dizer que Rojas foi pioneiro, tendo em vista que até o século XVII,

[...] personagens de classe burguesa só podiam aparecer na comédia, assim como as do “povo”, na farsa. Segundo os cânones tradicionais, o privilégio de ser herói de tragédia era reservado aos reis, príncipes etc. O burguês, como herói trágico, implicava profundas transformações; sua presença impunha mais realismo e menor estilização, o uso de prosa, teor mais profano, não cabendo a solenidade tradicional, nem a grandeza e a distância míticas. Sobretudo se verificavam a privatização e particularização da temática. Esta, tornando-se “doméstica”, perdia o caráter público, ligado a heróis cujo destino envolvia cidades ou nações inteiras. Édipo, rei de Tebas, naufraga diante do coro, isto é, diante da nação. Maria Madalena se dilacera entre quatro paredes. (ROSENFELD, 1993, p. 61).

A esse respeito o autor havia dito:

O desrespeito às regras não impediu que Shakespeare se tornasse um dos maiores trágicos de todos os tempos (nen prejudicou autores como Marlowe, Kyd, Marston, Webster, Middleton etc.). Pelo cunho livre e aberto de sua dramaturgia, tornou-se o inspirador do teatro romântico. Suas tragédias divergem do modelo grego e classicista em pontos importantes: os enredos envolvem numerosas personagens, de várias camadas sociais, estendendo-se por amplos espaços e tempos; a unidade desloca-se da ação ao herói - em peças como a *Rei Lear* (1606) ou *Macbeth* (1606) [...] em pleno desenvolvimento trágico surgem cenas cômicas ou grotescas; (ROSENFELD, 1993, pp. 58-59).

Isso também pode ser dito a respeito de Rojas; afinal de contas, ele fez tudo isso ainda no final do século XV. Por que então negar o caráter trágico a essa personagem? Não há motivos para a negativa, uma vez que há tantas evidências da tragicidade em seu caráter e em suas ações.

Enfim, apesar de tudo isso, é inegável que Celestina, às vezes, nos faz rir; no entanto, “Uma personagem de tragédia não mudará em nada a sua conduta ao saber que a julgamos [...]” (BERGSON, 2004, p.12). E Celestina sabia que muitos não aprovavam as suas atitudes, contudo não altera em nada o seu jeito de ser. Então, mesmo carecendo de alguns elementos tradicionais das heroínas trágicas, ela se torna trágica através de suas escolhas, de suas ações e



do seu caráter, sem o envolvimento de forças superiores ou predeterminação do destino; tal como acontece com as personagens da tragédia moderna, independentemente de sua classe social.

#### 4 - Considerações finais

Conforme foi dito inicialmente, nosso objetivo nessa pesquisa era apontar elementos que nos permitissem entender as personagens femininas como representantes do caráter trágico e as masculinas como portadoras do cômico, sendo este representado por Calisto e Centurio e aquele por Melibea e Celestina.

Pois bem, Calisto é apontado como um jovem cavalheiro, bonito e rico não tendo, portanto, características exteriores para ser caracterizado como cômico. Tudo isso, no entanto, se desfaz já no primeiro momento em que ele entra em cena, pelo equívoco que comete ao confundir o sentido de um termo empregado por Melibea. A partir daí seu comportamento é logo entendido como uma paródia de Leriano, um amante cortês. Como se não bastasse isso, vários elementos de comicidade estão presentes em seu comportamento, conforme pudemos perceber durante a análise como os exageros, por exemplo; tudo isso motivado pelo amor que sente por Melibea. Infere-se então que ele é cômico e o amor é a motivação principal dessa comicidade.

Centurio é bem diferente do referido cavalheiro, pois ele é um homem pobre, feio, preguiçoso, mentiroso e covarde, ou seja, possui um perfil adequado à personagem cômica, apesar de ter sido criado especialmente para a versão da *Tragicomedia*. Suas atitudes nos fazem lembrar da personagem Pírgopolinices em *El soldado fanfarón*, comédia de Plauto; isso sem contar a semelhança entre ele e o rufião espanhol, fato que deve ter sido ainda mais divertido para os leitores contemporâneos ao autor do que para nós hoje. Mesmo assim, seu discurso fantasioso, exagerado e enganador, suas características físicas e o seu comportamento são suficientes o bastante para fazer rir um leitor/espectador de hoje como, certamente, fizera na época que em foi publicada a obra.

No caso de Melibea, não podemos defini-la como uma heroína trágica exatamente como propôs Aristóteles na *Poética*. Não podemos ignorar, todavia, que existem em suas ações elementos inerente à proposta do filósofo. Podemos mencionar como exemplo as cenas de reconhecimento, a possibilidade de sua origem mitológica e a semelhança entre as cenas do ato X e a obra de Eurípides, conforme ficou dito.

O uso freqüente das ironias trágicas e o amor desmedido – que é construído de uma forma inovadora, a ponto de causar uma reviravolta na vida de Melibea – estão presentes na trajetória ficcional dessa protagonista. É o amor desmesurado que a leva ao suicídio; logo, é o amor que motiva o seu sentido trágico. Sendo assim, pode-se afirmar que sua tragédia é resultado de seu caráter e não mais oriundo de uma força externa, previamente definida pelos deuses, como acreditavam os gregos. Vimos também que não há a presença do Deus cristão que poderia tirá-la dessa tragédia; ela age impulsionada e iludida pelo seu caráter. O que predomina nela são as ações individuais, a vida destinada à existência material, um mundo carente de Deus, a falta de esperança e de consolo. Por tudo isso, pode ser entendida como uma personagem trágica, lembrando que há a predominância do trágico no sentido moderno.

Em relação a Celestina, o caso é bastante interessante, pois, conforme ficou dito, ela é normalmente vista como uma personagem cômica e, de fato, não se pode negar a existência de um matiz cômico em sua trajetória. Mas também é inegável a presença do trágico, conforme foi observado. Isso está representado, entre outros elementos já mencionados, por sua cobiça que é a pedra de toque para a predominância do sentido trágico. Dessa maneira, convém afirmar que, embora possua traços cômicos, o que predomina nela é o trágico também em seu sentido moderno.

No que diz respeito ao cômico, ao que tudo indica, os mesmos elementos cômicos que fizeram rir os leitores/espectadores de Plauto e Terêncio nos fazem rir até hoje em obras como *La Celestina*. Claro que há inovações nas abordagens. Em relação ao trágico, entretanto,

verifica-se que os autores dessa obra e Rojas, em especial, parecia que não estavam vinculados às teorias clássicas e já apontavam para um sentido moderno do referido termo.

Enfim, depreende-se que o cômico e o trágico estiveram lado a lado ao longo do enredo celestinesco. Nessa perspectiva, é possível afirmar que os elementos cômicos são predominantes nas personagens masculinas Calisto e Centurio e os trágicos estão fortemente presentes nas ações das duas personagens femininas analisadas, ou seja, em Celestina e Melibea. Queremos ressaltar, no entanto, que não negamos a existência de algum resquício do trágico na trajetória dos dois rapazes; nem descartamos a possibilidade de que haja alguns traços de comicidade nas duas personagens femininas.

## 5 - Referências bibliográficas

### 5.1 - Do autor

ROJAS, Fernando de. *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Introdução e edição de Peter E. Russell. 3ª ed. Madrid: Castalia, 2001.648p.

### 5.2 - Textos críticos, teóricos e outros

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. 133 p.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966. 264p.

BARRETO, Júnia. *A mulher é o monstro: do Mito de Lilith ao drama de Victor Hugo e o cinema de Babenco e Piglia* In: DUARTE, Constância Lima, RAVETTI, Graciela, ALEXANDRE, Antônio Marcos (Orgs). *Mulher e Literatura: I Gênero e Representação em Literaturas de Línguas Românicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. Coleção Mulher & Literatura. Vol. V - 2002. pp.220-227.

BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes. 2004. 152p.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes. 1992. Vol. 2. Letras J-Z. 559p.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición y notas de Francisco Rico. Madrid: Editorial Alfaguara. 2004. 1249p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FRANÇA, Júnea Lessa, VASCONCELLOS, Ana Cristina. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-científicas*. 7ª. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 242 p.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957. 362 p.

FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade: Estudos de Mitologia Poética*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000. 288 p.

GALÁN FONT, Eduardo. *Claves de La Celestina*. Madrid: Ciclo Editorial. 1989. 109 p.

GILMAN, Stephen. *La Celestina: Arte y Estructura*. Versão espanhola de Margit Frenk de Alatorre. Madrid: Taurus, 1982. 404 p.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. *Celestina: o diálogo paradoxal*. Cuadernos de Recienvenido n° 2: São Paulo: Depto.de Letras Modernas/FFLCH/USP 1996. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/cuadernos>>. Acesso em: 09 mar. 2005. 30 p.

GURZA, Esperanza. *Lectura existencialista de “La Celestina”*. Madrid: Gredos, 1977. 351 p.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1993. 463 p.

HEGEL, Georg Ludwig Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 630 p.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 6ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1976. 505 p.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Eudeba, 1962. 730p.

MAESTRO, Jesús G. *Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna. El personaje nihilista de La Celestina*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com>. Acesso em 29 de ago. 2008. 33p.

MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de La Celestina*. 3ª ed., Madrid: Gredos, 1986. 186 p.

MORÓN ARROYO, Ciriaco. *Sentido y forma de La Celestina*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1984. 134 p.

PASSOS, Elizete. *A razão patriarcal e a heteronomia da subjetividade feminina* In: DUARTE, Constância Lima, ASSIS, Eduardo de BEZERRA, Kátia da Costa (Orgs.). *Mulher e Literatura: Gênero e Representação. Teoria, história e crítica*. Belo Horizonte. UFMG. Coleção Mulher & Literatura. Vol. I. 2002. pp. 60-66.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*; Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 483 p.

PLAUTUS, Titus Maccius. *Comedias II*. Introducción, Traducción y Notas de Mercedes González-Haba. Madrid: Gredos, 1996. 483p.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática. 1992. 215 p.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina. Introducción, edición y notas* de Dorothy S. Severin. 14ª ed. Madrid: Cátedra, 2004. 353p.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Editora da UNICAMP. EDUSP. Perspectiva. 1993. 257 p.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*. 2ª ed., Madrid: Alianza, 1971. 449 p.

RUSSELL, Peter. *Introducción y edición* In: ROJAS, Fernando de. *La Celestina Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. 3ª ed. Madrid: Castalia, 2001. pp.07-194.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. São Paulo: Círculo do Livro, 199-? .179 p.

SAN PEDRO, Diego. *Cárcel de Amor* In: Obras. Edición, Prólogo y Notas de Sanuel Gili Gaya. 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.1976. 249 p.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Obras*. Tradução e estudo introdutório de G. D. Leoni. São Paulo: Atena. 1955. 210 p.

SEVERIN, Dorothy S. *Introducción y Notas* In: ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. 14ª ed. Madrid: Cátedra, 2004, pp. 11-44.

SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998. 211 p.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva. 2004. 185p.

STEINER, George. *La muerte de la tragedia*. 2ª ed. Caracas: Monte Avila Editores, 1991. 292p.

TERÊNCIO. *Comédias*. Tradução de Leonel da Costa Lusitano. São Paulo: Edições Cultura. 1945. 469p.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas. *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP*: Grupo DiTeses; Funaro, Vânia Martins Bueno de Oliveira (coord). Documento eletrônico. São Paulo: SIBi/USP, 2004. (Cadernos de Estudo; v. 9). 115 p.



### 5.3 - Bibliografia consultada

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Jaime Bruna. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995. 114 p.

BADINTER, Elisabeth. *Um é o Outro*. Tradução C. Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 309 p.

BERRIO, Antonio García, CALVO, Javier Huerta. *Los Géneros Literarios: Sistema e Historia*. 3ª ed., Madrid: Cátedra. 1999. 274p.

BENDER. Ivo C. *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Editora da Universidade-UFRGS/EDIPUCRS. 1996. 254 p.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. 323p.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval: A Invenção do Amor Romântico Ocidental*. Tradução de Cláudia Morais. Rio de Janeiro: Ed.34. 1995. 277 p.

COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2001. 80 p.

COSTA, Lígia Militz da & REMÉDIO, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia-estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988. 80 p.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore, VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. 214 p.

GILMAN, Stephen. *La España de Fernando de Rojas*. Madrid: Taurus, 1978. 533 p.

JASPERS, Karl. *Lo Trágico El lenguaje*. Traducción de José Luis del Barco. Málaga: Ágora. 1995. 189 p.

JÚLIO, Marcos. *La Celestina: tragédia e amor*. 2001.(94f.) Dissertação de mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana. FFLCH. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2001.

LEME, Viviane Maria. *A concepção da tragédia moderna em "The crucible" e "A view from the bridge" de Arthur Miller*. 2007.(147f.) Dissertação de mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês. FFLCH. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007.

LESKY, Albin. *Do Problema do Trágico* In: A Tragédia Grega. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva. 3 ed. 1996.pp-21-56.

MURARO, Rose Marie. *Textos da Fogueira*. Brasília: Letrativa Editorial, Ilustrado. 2000.191p.

NASCIMENTO, Maria Filomena Dias. *Ser mulher na idade média*. In: Textos de História. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UNB. Brasília, Vol. 5, nº 1, 1997. pp.82-91.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Ática, Série Princípios. 1988. 72 p.

PELAYO, M. Menéndez. *La Celestina*. 4ª ed, Madrid. Espasa-Calpe.1970. 299p.

ROJAS, Fernando de. *A Celestina*. Tradução e adaptação de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1988. 117p.

ROJAS, Fernando de. *A Celestina*. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro. L&PM Pocket. 2008. 241p.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio. *Literatura, historia, alienación*. Barcelona: Labor, 1976. 199 p.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio. *El linaje de Calisto y Nueva aproximación a la Celestina*. In: De la Edad Media a la edad conflictiva. Madrid: Gredos. 1972.pp.209-242.

RUBIO GARCÍA, Luis. *Estudios sobre La Celestina*. 2ª ed., aum. Murcia: Universidad de Murcia, 1985. 296 p.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. 195p.

SHAKESPEARE, William. *A Tragédia de Macbeth*. Tradução, Introdução e Notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão Estadual de Teatro, 1966. 231p.

SHAKESPEARE, William. *O Mercador de Veneza*. Tradução de Bárbara Heliodora. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. 146p.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1988. 198 p.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2004. 154 p.

VALBUENA PRAT, Ángel. *La Celestina y los prosistas de los Reyes Católicos* In: *Historia de la Literatura Española*. 3ª ed. Barcelona: Juventud. Tomo I. Vol. I. 1955. pp. 373-392.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 268 p.