

CUADERNOS DE
R E C I E N V E N I D O

Mario Miguel González

Celestina: o diálogo paradoxal

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE RECIENVENIDO/2
*Publicação do Curso de Pós-Graduação
em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*

Editor: Jorge Schwartz

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas

Endereço para correspondência:

CUADERNOS DE RECIENVENIDO
Departamento de Letras Modernas - FFLCH - USP
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
05508-900 Cidade Universitária
São Paulo (SP)
Tel.: (011) 210 2325 - Fax: (011) 818 5041
e-mail: dlm@org.usp.br

Ilustração da capa: Norah Borges, *Ajedrez*, 1922.

NOTA EDITORIAL

É provável que algum leitor esteja se perguntando: *Mario Miguel González, professor desta Universidade desde 1968, um reciénvenido? Como se justifica sua inclusão nesta série? Porém, já na “Nota Editorial” anterior alertamos para a possível heterodoxia desta coletânea, sempre aberta a tentadores imprevistos.*

O texto que estamos hoje publicando afasta-se do pressuposto inicial de privilegiar textos de visitantes que estariam de passagem por nossa Faculdade. Mesmo assim, achamos que a conferência: “Celestina: o diálogo paradoxal”, que serviu a Mario Miguel González em 19 de agosto de 1996 como prova de erudição para concorrer ao cargo de Professor Titular em Literatura Espanhola, merece ser divulgada. Não se trata da tradicional contribuição do visitante ou do turista que nos oferece os seus ensinamentos, mas de meditada reflexão que coroa uma carreira. Neste sentido, reciénvenido adquire o significado daquele que encerrou uma etapa e passou por mais um ritual acadêmico, talvez o melhor deles, dedicado ao conhecimento e à produção intelectual.

J.S.

Celestina: o diálogo paradoxal

Para Lila Perrén de Velasco

Celestina,¹ como se sabe, é o título dado *a posteriori* à obra que resulta da *Comedia de Calisto y Melibea* (cuja primeira edição conservada data de 1499) e da transformação quase que imediata desta na *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, mediante a interpolação dos cinco atos conhecidos como “Tratado de Centurio”, o acréscimo de diversas frases e a supressão de outras. A *Tragicomedia* foi publicada, talvez, a partir de 1502, e sua edição espanhola melhor conservada é de 1514. O conjunto é aceito, pela maioria dos críticos, como de autoria de Fernando de Rojas (1473/76? - 1541).

A polêmica que, em diversos aspectos, envolve *Celestina* desde sua aparição cresceu consideravelmente ao longo deste século e está longe ainda de se esgotar. Pelo contrário, parece aumentar na medida em que novos leitores oferecem novos enfoques e na medida em que novos críticos apontam para fatos ou novos documentos no contexto histórico da obra de Fernando de Rojas. O próprio autor sentiu, logo após as primeiras edições da *Comedia*, o efeito conflitivo que esta provocava. Isso está explícito no “Prólogo” que ele faz à *Tragicomedia*, no qual, após extensa exposição sobre a controvérsia como modo natural da existência de todos os seres, volta-se sobre a polêmica gerada pela sua obra, polêmica que, no meu entender, já se aproximava da que persiste no século XX, no que diz respeito ao gênero do texto.

Dentre os numerosos pontos polêmicos que *Celestina* apresenta, sem dúvida, os que têm mais sentido discutir são os que se referem ao sentido da

¹ Utilizo a edição de Peter Russell, de 1991, indicando o ato em números romanos, a cena (de acordo com a divisão introduzida pelo crítico neozelandês) em arábicos e/ou, eventualmente, a página, também em arábicos. Levo em conta, também, a edição de Pedro M. Piñero Ramírez, de 1995 (com uma excelente “Introducción”, datada de 1993, da qual tomo a denominação de *Celestina*, sem artigo, para a obra) bem como a não menos importante de Dorothy Severin, em sua versão de 1987.

obra, sentido que, em boa medida, se vincula à consideração desta como exemplo de um ou de outro gênero literário. Não pretendo entrar aqui de maneira direta no debate sobre o autor ou autores da obra, sobre a personalidade de Fernando de Rojas, nem sobre a data da composição do texto e sobre suas primeiras edições. Em síntese, apenas, e como ponto de partida, entendo: que *Celestina* foi escrita pelo bacharel Fernando de Rojas, descendente de conversos, como continuação de um texto alheio que ocupa o que na obra é o ato I mais a cena 1 do ato II; que a obra foi escrita depois de 1496 e publicada, na versão da *Comedia*, em 1499 ou, talvez, pouco antes e, na versão da *Tragicomedia*, a partir de 1502.²

Pretendo limitar-me a analisar o sentido da obra e a relação desse sentido com a possível caracterização do texto quanto ao seu gênero, para tentar apresentar uma leitura pessoal de *Celestina*, que me permita considerar sua função na história da literatura. Ainda que limitando-me a esses aspectos, a bibliografia a ser considerada é vastíssima. Tentarei limitar-me aos críticos cujas opiniões mereceram até hoje maior atenção no contexto internacional. Em resumo, esses críticos costumam ser divididos em dois grandes grupos principais: os que entendem *Celestina* como uma obra que responde à intenção didático-moralizante explícita no *incipit* da obra e os que a lêem à luz do fato de ser seu autor um converso que veicularia nela uma visão pessimista da existência.

A leitura didático-moralizante tem, sem dúvida, o crítico francês Marcel Bataillon (1961) à cabeça. Na esteira de Bataillon, devem ser elencados autores como Maravall (1972) – mesmo que sua leitura aponte para um sentido sociológico do didatismo da obra – Morón Arroyo (1974) e Green (1963-1966), embora estes levem essa moralização para o lado teológico.

Por sua vez, Américo Castro (1965) é o mais destacado dos defensores da chamada “leitura conversa”. Essa leitura, cuja possibilidade é explicitamente negada por Bataillon e Maravall, tem alguns dos seus principais defensores em Gilman (1972), Serrano Poncela (1959) e Ayllón (1965) – este último, dentro de um contexto de pessimismo maior do que o dos conversos simplesmente – e Martínez-Miller (1978).

² Ao referir-me a Rojas como o autor de *Celestina*, deixo implícito que isso se prende ao fato de entender que ele deu à imprensa o texto que hoje conhecemos. Mas parece-me que deve ser aceita sua afirmação de que continuou um texto alheio, bem como a de que os impressores foram responsáveis por outros acréscimos como os argumentos colocados no início de cada ato. As teorias sobre o autor de *Celestina* apresentam todas as variantes possíveis, desde a autoria única de Rojas, passando pela de dois autores, até aquela que faz de Rojas apenas um usurpador. Os estudos estilísticos e de fontes permitem hoje aceitar as afirmações de Rojas, parece-me.

Outras leituras, às vezes muito interessantes, ficam um pouco à margem desses dois grupos. Entre elas, a de Gurza (1977), que vê em *Celestina* uma manifestação de existencialismo *avant la lettre*, aproximando-se de uma “leitura conversa”; a de Van Beysterveldt (1975) que poderia ser enquadrada num socialismo romântico; ou a de Gallo (1986), que a vê como amostra de neo-platonismo.

O tratamento da questão do gênero de *Celestina* paralelamente à do seu sentido é pertinente, na medida em que pareceria haver uma tendência a uma leitura da obra como tragédia – mesmo que o termo nem sempre seja explicitado – dentre os críticos que optam pela “leitura conversa”, ao mesmo tempo que a leitura da obra como comédia ou como romance pareceria ser do agrado dos que a consideram um texto didático-moralizante. Mas nem sempre os que analisam o gênero de *Celestina* se voltam de maneira mais clara para o sentido da obra. Assim, María Rosa Lida de Malkiel (1962), que na sua monumental obra defende intensamente seu caráter teatral; ou Deyermond (1979), que vê *Celestina* como um romance dialogado; ou Severin (1987), que a cataloga simplesmente como romance, embora leia o texto como uma comédia. Alguns críticos muito representativos fogem a uma catalogação mais restrita da obra: Castro (1965) e Gilman (1956) acentuam o papel do diálogo, sendo que este último opta explicitamente por considerar *Celestina* como carente de gênero. Morón Arroyo (1974) é mais complexo, na medida em que, a pesar de entender que o diálogo da obra é teatral e que ela se encaixa na comédia humanística, diz que o texto aponta para o romance. Gurza (1977), coerente com sua leitura existencialista, vê na obra, em última instância, uma tragédia.

A polêmica sobre *Celestina*, na maioria dos casos, fica caracterizada, no meu entender, por um sentido excludente que, em boa medida, tende a limitar a obra de Rojas e a desconsiderar que na sua profunda ambigüidade reside, precisamente, seu valor literário. Se a obra gera o debate, é exatamente porque admite uma imensa pluralidade de leituras decorrentes dessa ambigüidade. Decodificar integralmente *Celestina* seria reduzi-la à univocidade e anular seu valor de obra literária. Proponho-me, pois, aqui, a demonstrar que, na percepção da coexistência dos opostos reside a possibilidade de se ler a obra de Rojas de maneira integral e não parcial. Evidentemente, esse critério é válido para toda obra literária. Se é colocado aqui, é em função do fato de que a crítica sobre *Celestina* tem procedido tradicionalmente à exclusão dos contrários, razão pela qual a aceitação da coexistência destes parece-me uma leitura inovadora.³ O

³ Nesse sentido se pronuncia também Peter Russel, nos parágrafos finais da excelente “Introducción” de sua edição de *Celestina*.

que surpreende é que esses opostos, em *Celestina*, são muito numerosos, a tal ponto que sua constância permite entender que a obra de Rojas está estruturada sobre eles. A coexistência dos opostos é permanente; assim sendo, a percepção de seu caráter paradoxal pareceria ser a linha mestra que norteia uma possível leitura da obra, talvez a menos redutora.

À procura de elementos paradoxais, interessa começar por um dos pontos mais polêmicos: o gênero literário de *Celestina*. A obra carece de título na edição aceita quase que unanimemente como a mais antiga das conservadas (a de Burgos, 1499 (A)⁴), por faltar nela a primeira página, no mínimo. Mas o “Argumento” com que a obra se inicia sugere o título de *Comedia de Calisto y Melibea*, título que, efetivamente, aparece na capa das edições de 1500 (C) e 1501 (D). Tudo indica, assim, que se trata de um texto voltado para a representação teatral. Há, no entanto, dois obstáculos para aceitar essa hipótese. O primeiro deles é de ordem material: seria difícil imaginar (no século XV e talvez ainda hoje) uma representação completa do texto, já que sua extensão faz calcular em umas doze horas o tempo necessário para realizá-la. Nem há como supor que o autor tenha pensado numa efetiva encenação; não apenas o incipiente teatro da época, talvez, não a comportaria (quer seja pela extensão, quer seja pelo atrevimento de algumas cenas), mas pelo fato de que a versão do texto publicada, supostamente, a partir de 1502 (já com o título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*) indica o modo de “representá-la”: o texto se fecha agora com seis oitavas de Alonso de Proaza, seu revisor, a quarta das quais indica que a obra deveria ser lida em público por um único recitante que tentasse representar as diversas personagens mediante variações de sua voz. Por isso mesmo, talvez, até o século XVIII, ninguém tenha contestado o caráter dramático de *Celestina*,⁵ aceitando, assim, a designação de Rojas para sua obra.

No século XVIII, no entanto, um autor teatral espanhol, Leandro Fernández de Moratín (1830, p. 88), entendeu que a peça (talvez por absolutamente alheia ao paradigma teatral neoclássico então vigente) devia ser catalogada como “romance dramático”. Buenaventura Carlos Aribau, já no século

⁴ Indico entre parênteses a catalogação de Miguel Marciales (1985), por ser a mais recente e a que é referida na edição de *Celestina* que utilizo.

⁵ É o que afirma María Rosa Lida de Malkiel (1962, pp. 55-57). Parece-me importante registrar que todas as adaptações de *Celestina* para o palco italiano que eu vi representadas (inclusive a de Alejandro Casona, na sua estréia, em Madri, em 1964), comprovam que a obra escapa a essa limitação. A melhor realização que conheço foi a encenação de *Celestina*, em 1969, em São Paulo, por Ziembinski. O genial polonês, que dirigia a peça e interpretava o papel-título, percebeu que o verdadeiro protagonista da obra de Rojas pode ser a cidade, e traçou uma cidade medieval como cenário, com o público espalhado em seu interior. O sucesso, nesse sentido, foi absoluto.

XIX, chamou *Celestina* de “romance dialogado” e a incluiu no volume dedicado aos *Novelistas anteriores a Cervantes* da “Biblioteca de Autores Españoles”. Ferdinand Wolf (1859) a classificou como “épico-dramática”. Essas leituras pareceria terem sido encampadas, no século XX, nada menos do que por Marcelino Menéndez y Pelayo (1947), já que ele incluiu a análise da peça, em longo e conhecido texto, dentro de sua obra *Orígenes de la novela*. O renomado crítico, no entanto, defende abertamente o caráter dramático da obra de Rojas. Nesse mesmo sentido, pronunciaram-se diversos outros críticos posteriormente,⁶ merecendo destaque María Rosa Lida de Malkiel (1962).

O que o levou a incluir *Celestina* na história do romance (depois de este gênero ter-se firmado, no século XVIII) é que há nela elementos que pertencem ao romance, inseridos na obra teatral. Isto decorre do fato de que Rojas está encaixando na estrutura teatral que conhece (a comédia latina e sua atualização na comédia humanística italiana) uma história típica dos contos amorosos em prosa de sua época.⁷

Como Peter Russell⁸ aponta, aparecem na obra, às vezes, especialmente no ato I, passagens que carecem de significado dramático, como a longa descrição (I, 7) dos cosméticos fabricados por Celestina.⁹ Por outro lado, entendo que, em geral, a força dramática é maior na *Comedia* do que na *Tragicomedia*, já que nesta o acréscimo de cinco atos, destinados a estender o processo do deleite dos amantes, dilui a força trágica do desfecho da obra paradoxalmente chamada *Comedia*. Mas também nos acréscimos avulsos da *Tragicomedia*, como sustenta Russell, Rojas prejudica o maior laconismo da *Comedia* e acrescenta esclarecimentos próprios de uma narrativa. Finalmente, a personagem Celestina é apresentada (diferentemente das demais personagens, e como exceção à regra) com um passado cheio de detalhes, num procedimento menos próprio do drama.

Um outro elemento apontado (neste caso por Américo Castro, 1965) como fator de aproximação de *Celestina* ao gênero romance é o fato de que as personagens médias da obra – criados e discípulas – aparecem como precursores das personagens próprias do romance, pelo fato de expressarem sua consciência do viver como um simples fazer ou fazer-se.

⁶ Para Stephen Gilman (1982, p. 303), a obra de Rojas carece de gênero. A. D. Deyermond (1973, pp. 301-313) e Dorothy Severin (1982) defendem o caráter de romance de *Celestina*. Russell (1991, p. 53) a considera obra fundamentalmente dramática.

⁷ Cf. Russell (1991, p. 54).

⁸ *Idem, ibidem*.

⁹ Vejo nisso mais uma razão para aceitar a teoria de que esse ato não pertence a Fernando de Rojas.

Ou seja, o primeiro aspecto paradoxal de *Celestina* é o fato de que possa e deva ser encaixada nas origens do romance quando possui uma estrutura claramente dramática. Essa estrutura dramática começa pelo fato de a obra estar dividida em atos, que carecem de narrador, nos quais personagens dialogam de maneira direta.¹⁰ Essas personagens, nesse diálogo, deixam por conta do leitor/espectador a descoberta de elementos que o diálogo não veicula, para ser verossímil, como quer Russell (1991, p. 53). Quando, excepcionalmente, maiores explicações são inseridas, estaremos precisamente perante rupturas momentâneas da tensão dramática, como já foi dito.

Mas há outros elementos teatrais que são uma constante na obra. Se a divisão em atos (ignorada pela comédia romana, a comédia elegíaca medieval e a maioria das comédias humanísticas¹¹), atos que Rojas parece confundir com cenas, é arbitrária, o sentido das cenas enquanto cenas é claramente perceptível, graças às marcações inseridas nos diálogos; mais ainda, há uma frequente demonstração de habilidade para que essas marcações não violentem o diálogo.¹²

Mas é um outro elemento tipicamente teatral o que impõe a necessidade de entender que *Celestina* está pensada prioritariamente em função da representação: o aparte. Este recurso, proveniente da comédia romana, é um elemento cômico e está limitado, como naquela, às personagens das classes ditas baixas;¹³ na forma de um simples comentário ou até de um breve diálogo, está colocado para ser ouvido pelo espectador e não pelo interlocutor; o desvio que, assim, produz com relação ao diálogo principal carrega-se de sentido humorístico.

Aceito o fato paradoxal de que uma obra dramática possa aparecer nos primórdios da narrativa moderna espanhola, apresenta-se uma outra disjuntiva: a do caráter que esse drama possa ter.

O título de “comedia”, dado pelo autor anônimo e mantido inicialmente por Rojas, aludia ao propósito de ambos os autores de escrever uma comédia humanística em língua vernácula. A comédia humanística era, por sua vez, uma imitação, em latim, da comédia latina clássica, surgida na Itália no século XIV, tendo a vida baixa e/ou a sedução como temas.¹⁴ Rojas, em *Celestina*,

¹⁰ A literatura contemporânea produziu romances sem narrador e montados apenas com discurso direto, como é o caso de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de Manuel Puig (Barcelona: Seix Barral, 1980). Mas, talvez, a comparação entre esse texto e *Celestina* possa servir para uma melhor percepção do sentido dramático e teatral da obra de Rojas.

¹¹ Russell, *ibid.*, p. 135.

¹² *Id.*, *ibid.*, p. 136.

¹³ *Id.*, *ibid.*, p. 139.

¹⁴ Cf. Deyermond, A. D. (1979, p. 311).

teria se desviado desse modelo em direção ao desfecho trágico, típico da forma narrativa predominante na época: o relato sentimental.¹⁵

O prazer próprio da comédia estava na base do texto. Mas a obra apresentava-se, já no subtítulo que sobreviveu na edição de 1500 (C), também como um texto didático-moralizante que, assim, não podia deixar impune o prazer; daí as mortes dos criados gananciosos, da alcoviteira avara e dos amantes inconscientes. O impacto das punições – especialmente violento na *Comédia*, devido à velocidade com que o desfecho se precipita em seu texto – exigia que se considerasse o que os leitores, num sentido amplo, entendiam como trágico. Rojas optou por mudar o título para *Tragicomedia*, fazendo aparecer o termo como invenção sua, talvez com sentido irônico, já que fora o título, ele continuaria a se referir à obra como “comédia”.¹⁶

Diversos críticos enfatizaram, especialmente nos últimos anos, o caráter cômico de *Celestina*. Dorothy Severin (1987) e Peter Russell (1991) parecem-me bons exemplos disso. Para Severin (pp. 22-23), o fato de que os leitores contemporâneos de Rojas quisessem ver prolongado o deleite dos amantes (como se deduz da justificativa de Rojas, no mencionado “Prólogo” à *Tragicomedia*, para a inserção do chamado “Tratado de Centurio”) evidencia que o texto foi lido por eles como um texto lascivo. Atender ao desejo dos leitores e esticar a lascívia era perigoso à época, muito mais sendo Rojas descendente de conversos. Daí a necessidade de reforçar a orientação para a leitura da obra como lição de moral apoiada na tragédia. O próprio revisor da impressão, Alonso de Proaza, não teria entendido, segundo Severin, o humor negro de muitos dos chistes de *Celestina*, (talvez, também por precaução, não tenha querido deixar ver que o entendera, penso eu) e enfatizou o sentido trágico da obra, nas oitavas que acrescentou no fim do texto de Rojas, particularmente na acrescida na edição de Valência, de 1514 (J). E os leitores modernos, segundo Severin, temos insistido na leitura séria da obra, ao procurarmos sua mensagem, sem ver o meio, sua comicidade.

Para Severin (pp. 27-32), Calisto é cômico desde o primeiro momento, embora a crítica moderna desconsiderasse este aspecto, vendo-o como um herói problemático. Ele atua como um típico louco de amor e o leitor não se identifica com ele. Calisto seria a paródia de Leriano, o protagonista de *Cárcel de amor*, novela sentimental de Diego de San Pedro, publicada em 1492 e da

¹⁵ Cf. Deyermond, Alan (1980, p. 486).

¹⁶ A designação “tragicomedia” não era nova: aparecera no prólogo de *Amphitruo*, de Plauto, e sobrevivera sem muita força durante a Idade Média. Rojas teria encontrado na designação uma saída para a contestação dos seus leitores.

qual Rojas possuía um exemplar. Os criados, por sua vez, são uma paródia do amor de Calisto e Melibea (pp. 33). Esta última, no entanto, para Severin, não é paródica; é o retrato da mulher que se apaixona até se perder, o que faz dela a única candidata a personagem trágica da obra.¹⁷

Essa leitura de *Celestina* como paródia do amor cortês, que, assim sendo, enfatiza o sentido cômico da obra, parece predominar na crítica mais recente e se opõe à leitura fundamentalmente trágica da peça. Não é nova, no entanto. Subjaz a um dos estudos clássicos sobre *Celestina*, o livro de Edna Ruth Berndt (1963), e foi sustentada com muita pertinência por John Devlin (1971), a quem deve-se remeter o leitor para uma comprovação detalhada desse aspecto. Mesmo uma leitura voltada para uma análise sociológica do texto, como a de Julio Rodríguez-Puértolas (1976, p. 157), comprova o processo de coisificação de Melibea, inverso à exaltação da figura feminina no amor cortês.

Essa comédia paródica tem como eixo a figura de Calisto, cuja loucura de amor leva-o a proclamar Melibea como seu único deus mas, ao mesmo tempo, a procurar nos pouco heróicos e nobres recursos de sua riqueza – riqueza de novo rico, segundo Maravall (1972) e outros – os meios para chegar a possuir a mulher que diz amar. Essa sua loucura é habilmente manipulada pelo criado desleal (o típico *servus fallax* da comédia latina), Sempronio. Este o encaminha a Celestina, mestre em aproveitar oportunidades desse tipo. E Celestina age com fascinante habilidade para afastar os dois obstáculos que encontra: o *servus fidus* Pármeno, a quem corrompe rapidamente, e a honestidade de Melibea, cuja resistência parece ser mais uma aceitação formal das regras do amor cortês, parodiadas também na entrega absoluta que se segue à intervenção da alcoviteira.

Além dessa paródia imediata, a negação do amor cortês está em toda parte, quer seja no misógino discurso de Sempronio (I, 4, 222-228), nas relações de Pármeno e Areúsa estimuladas e contempladas por Celestina (VII, 3), no envolvimento de Lucrecia na relação de Melibea e Calisto (XIX, 3), e, finalmente, na cínica fala de Calisto ao despir Melibea: “Señora, el que quiere comer el ave quita primero las plumas” (571).

A comédia embasada nessa paródia, dizia, no entanto, no seu *incipit*, ter sido escrita “en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su

¹⁷ Severin diz, logo depois, às pp. 36-37, que Melibea, mais do que uma rebelde da literatura popular é um monstro, uma assassina que contribui para a morte do amante e, talvez, da própria mãe. Não entendo a afirmação de Severin, já que ela acaba de dizer que Melibea está livre de culpa, por ter sido dominada por Celestina.

desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios” e “en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes” (205). O sentido didático-moralizante da *Comedia* era explícito e seu autor fez questão de realizá-lo da maneira mais convincente possível.

Boa parte da crítica, com Marcel Bataillon (1961) à cabeça, como dissemos, priorizou esse aspecto de *Celestina*. O crítico francês se caracteriza por sustentar esse sentido da obra de Rojas como o único que deve ser levado em conta.¹⁸ Para ele, *Celestina* obedece a um propósito estritamente moralizador. Bataillon rejeita as leituras trágicas de *Celestina*, quer seja a dos românticos, quer seja a daqueles que, no século XX, querem ver nas origens judaicas de Fernando de Rojas a base do seu pessimismo.

Ou seja, o sentido cômico de *Celestina* é facilmente vinculável a um propósito didático-moralizante do(s) seu(s) autor(es). Este sentido, no entanto, impôs que o desfecho não fosse feliz. Pelo contrário, como se sabe, *Celestina* é assassinada pelos criados de Calisto e estes são mortos de imediato pela justiça; logo depois, Melibea se entrega a Calisto no horto da sua casa e este, ao sair pulando o muro (na versão inicial, a da *Comedia*), cai e morre; ato seguido, Melibea se suicida; e há críticos, como Russell (1991, p. 596, n. 14 e p. 607, n. 71), que entendem que a mãe de Melibea teria morrido em consequência disso. Ou seja, há um vendaval de mortes violentas que significam a punição dos amantes, dos criados e da alcoviteira, no mínimo, atendendo cuidadosamente à proposta do *incipit*. A rapidez com que essas mortes se precipitam (entre o fim do ato XII e o fim do ato XV, dos dezesseis da *Comedia*) e a inesperada violência com que acontecem, além do pessimista lamento do pai de Melibea, que fecha a obra, levaram os leitores contemporâneos de Rojas a entender que a comédia inicial do anônimo tinha sido transformada numa autêntica tragédia.

Já no século XX, a leitura trágica de *Celestina* vincula-se muitas vezes à leitura “conversa”, porque o longo lamento de Pleberio, que fecha a obra, funciona como umnexo entre ambos os aspectos. É sintomático que os críticos que defendem a leitura “cômico-moralizante” de *Celestina*, em geral reduzem a importância desse texto ou, simplesmente, ignoram-no. No entanto, o “lamento de Pleberio” parece-me carregado de sentidos que não podem ser desprezados.

A chamada “leitura conversa” de *Celestina*, parte do fato de que, no início do século, foi publicada por Serrano y Sanz (1902) a cópia de um processo instaurado pela Inquisição, em 1525, contra Álvaro de Montalbán. Nesse

¹⁸ É importante, no entanto, salientar que Bataillon matizou sua leitura em entrevista pessoal a Ayerbe-Pozo (1991, p. 108, n. 26), reduzindo suas divergências, por exemplo, com a leitura de *Celestina* como obra de arte, priorizada por María Rosa Lida de Malkiel (1962).

processo, o réu se identifica como o pai de Leonor Álvarez, “muger del Bachiller Rojas que compuso a *Melibea*, vecino de Talavera” (p. 263). Mais tarde, num segundo interrogatório, Montalbán “dixo que nombra[va] por su letrado al bachiller Fernando de Rojas, su yerno, vecino de Talavera, que es converso” (p. 296). A revelação do *status* social de Rojas, de quem muito pouco se sabia, abriu espaço para uma onda de leituras de *Celestina*, que, ao longo deste século, priorizaram esse caráter converso do principal autor da obra.

A leitura “trágico-conversa” de *Celestina* teve numerosos partidários, como Serrano Poncela (1959). Para ele, Calisto é cristão velho e Melibea, conversa, o que seria a chave da tragédia; essa chave ficaria exposta no lamento final de Pleberio que, *alter ego* de Rojas, nele exibiria seu pensamento judaico.

Por sua vez, Américo Castro (1965) vê *Celestina* como um exemplo típico da literatura produzida pelos conversos. Assim, nela, Rojas não se proporia a moralizar nem criticar, mas sim a perverter as hierarquias de valor vigentes nos ideais poéticos e cavalheirescos. A troca de valores processada por Rojas leva, segundo Castro, a que, agora, os tipos literários não se expressem mais de acordo com a idéia que encarnam ou simbolizam, porém de acordo com a contingência individual. Ou seja, para Castro, *Celestina*, como obra de converso, arremete contra a sociedade ideal da literatura da época.

Na linha de Américo Castro, convém salientar a leitura de Stephen Gilman (1972),¹⁹ que analisa a obra à luz do contexto histórico do autor de *Celestina*. Numa detalhada reconstrução do contexto biográfico de Rojas, este é visto como alguém que sempre esteve vinculado ao mundo dos conversos e que nunca perdeu o medo das acusações e suspeitas. A partir disso, Gilman analisa *Celestina* à procura dos reflexos da situação de converso do seu autor. Para Gilman, há uma mudança entre a intenção inicial de *Celestina* e o que Rojas descobre ao longo de sua criação. E, no ato final de sua obra, Pleberio é o porta-voz da intenção final de Rojas. Este traça uma imagem pessimista da vida, num universo carente de Deus, onde estar vivo é trágico.²⁰

¹⁹ Gilman, como se sabe, é autor de outra obra fundamental, *La Celestina: arte y estructura* (1982; o original, em inglês, é de 1956), onde se propõe a fazer um estudo da arte de Rojas, tal como se manifesta nas palavras por ele escritas, quanto ao estilo, à caracterização, à estrutura, ao tema e ao gênero. Ou seja, Gilman se propõe a defender o valor de Rojas como autor, mediante a análise literária de sua obra. Quanto ao estilo de Rojas, Gilman analisa como seus fundamentos o diálogo, que condiciona estruturalmente a obra e é a base de sua natureza dramática, mesmo que o crítico considere esta carente de gênero. O diálogo, que impõe a ausência de uma terceira pessoa, provocaria, assim, a ausência de caracteres (apenas temos trajetórias), na opinião de Gilman.

²⁰ O livro de Gilman provocou diversas reações, em geral contrárias. Vejam-se as análises feitas por Russell (1978), “Un libro sobre Fernando de Rojas”; e a mais pessoal, de Rubio García (1985).

Para Julio Rodríguez-Puértolas (1976 e 1978),²¹ por sua vez, um dos problemas fundamentais colocados em *Celestina* é o do enfrentamento do indivíduo com o seu ambiente social: as personagens têm consciência do seu valor como pessoas, à exceção de Calisto, e aparecem presas a um condicionamento social sem saída; é aí que nasce o conflito entre o *querer ser* e o *ter que ser*, onde o *ter que ser* acaba se impondo, pela coisificação dos indivíduos. O dinheiro rege agora todas as relações; e, em *Celestina*, põe-se em marcha a luta de classes: os senhores exploram e desprezam os criados que, por sua vez, detestam servir e conspiram contra os amos. Quanto a Pleberio, o que ele lamenta é a perda da herdeira, um fracasso econômico. Daí decorre sua cosmovisão terrivelmente pessimista, na qual confunde sua situação pessoal com a condição humana. Por isso, em *Celestina* não há futuro. A obra toda se fecha na última frase de Pleberio – uma pergunta sem resposta – que equivale a se confessar num beco sem saída. Apenas fica em pé a simbólica cidade castelhana, desumana e fria.

Essa leitura de Rodríguez-Puértolas pode ser aproximada de uma outra, a conhecidíssima de José Antonio Maravall (1972), que considera a obra de Rojas uma “moralidade”, no que coincide com Bataillon; mas Maravall adverte que *Celestina* aponta, na verdade, para a crise de valores instaurada na classe dominante, a alta burguesia, à qual pertencem Calisto e Pleberio, classe que imita o modo de vida da aristocracia mas que, à diferença desta, apóia seu *status* não na nobreza tradicional mas na riqueza que compra a nobreza, base de uma nova classe ociosa, a dos “novos ricos”. Dessa maneira, Maravall vê em Rojas um converso integrado na ortodoxia da sociedade em que vive, e rejeita que na sua obra haja reflexos de sua mentalidade hebraica.

Deixo de expor, em função da brevidade, outras leituras que apontam para um sentido trágico na obra de Rojas, como a de Esperanza Gurza (1977), à luz do existencialismo, ou a de Martínez-Miller (1978), que vê em Rojas um cripto-judeu que, na sua tragédia, condenaria os desvios éticos da família de Melibea com relação ao judaísmo.

Parece-me que as leituras de *Celestina* até aqui consideradas, apesar de sua radical oposição em alguns casos, podem ser levadas em conta concomitantemente, na minha tentativa de entender a obra de Rojas como um diálogo teatral que se sustenta numa série de elementos paradoxais e que se carrega, assim, de um sentido plural, aberto à interpretação do leitor/espectador. Procu-

²¹ O texto de 1976 foi retomado na *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, de Carlos Blanco Aguinaga *et alii* (1978) no volume I, coordenado por Rodríguez Puértolas, às pp. 176-185. Cinjo-me a esta última versão, por ser mais sintética.

rarei, a seguir, aproveitar essas leituras, de modo a integrá-las na minha visão pessoal de *Celestina*.

Quando Fernando de Rojas leu o auto anônimo, encontrou nele quase que todas as personagens da obra que ele concluiria como *Comedia*. A maioria, já atuantes: Calisto e Melibea; Sempronio e Pármeno; Celestina, Elicia e até o Crito de uma única fala. Uma outra, Areúsa, é citada durante o ato. Os pais de Melibea, Pleberio e Alisa, apareceram nomeados no “Argumento” que, de acordo com a tradição da comédia terenciana e das comédias humanísticas italianas, precederia já o texto do primeiro autor. Apenas Lucrecia, Tristán y Sosia seriam introduzidos por Rojas. Parece-me que Fernando de Rojas acabou sendo traído, ao menos por algumas das personagens que herdara do autor do ato anônimo, ou traindo este na dimensão que deu a algumas dessas personagens, dimensão que, talvez, não estivesse nos planos daquele.

Digo isto porque ele tinha em mãos um amante paródico rejeitado, os criados deste (divididos entre o traidor e o fiel corrompido), uma terceira com sua pupila e mais uma prostituta. Tudo apontava para que a lição aos amantes girasse sobre o caricato Calisto explorado pelo submundo que o rodeia no início. A paródia do amor cortês, assim, estava já proposta no texto anônimo. Tudo corre de acordo com esse plano, até o momento em que Celestina adentra na mansão de Pleberio. O seu encontro com Melibea revela nesta uma mulher que não pareceria prestar-se facilmente ao jogo planejado por Celestina. O motivo pelo qual Melibea acabará cedendo parte da ambigüidade que a obra de Rojas carrega e que permite a nós, leitores, relê-la sempre à procura de explicações e significados, tanto para este como para tantos outros fatos representados. Há pelo menos duas opções, neste caso: a primeira – a mais tradicional – é a de que o discurso de Celestina é suficientemente hábil para tocar no que parece ser o ponto fraco de Melibea, ou seja, sua capacidade de compaixão que, aparentemente ao menos, faz com que ela possa deslocar Calisto da figura do amante atrevido insuportável para aquela de doente, o alívio de cuja dor está nas suas mãos e por quem ela se compadece. A segunda, sustentada por Russell (1978), é a de que, na obra, é fundamental o papel de Celestina como feiticeira; assim sendo, o conjuro do demônio (III, 3), sob a forma de invocação a Plutão, permite o sucesso da *philocaptio* de que é vítima Melibea. Pessoalmente, não vejo por que não admitir as duas leituras simultaneamente: a ação da sabedoria de Celestina é a intervenção das forças sobrenaturais por ela invocadas.

Mas o que importa aqui é que Melibea não se situa no mesmo patamar cômico em que a obra vinha sendo elaborada. Nisso está, parece-me, o ponto

de partida para que o grotesco inicial deixe de ser o espaço em que possa se realizar a punição dos amantes enlouquecidos e a subsidiária advertência contra as alcoviteiras e os maus serventes. Melibea não abre espaço para uma caricatura semelhante à que Calisto permite. Isso, porém, não anula o cômico que subsiste e persistirá até a grotesca morte do amante. O trágico, porém, começa a se fazer presente, especialmente se aceitarmos que o conjuro demoníaco de Celestina tem uma função real no drama. O ponto de partida dessa dimensão é Melibea. Não pretendo, com isso, recuperar a leitura romântica que fez dela uma heroína no papel de amante desventurada.²² Entendo, porém, que Melibea é uma mulher de personalidade forte, que soma a isso a cultura adquirida mediante a leitura com que o autor a caracteriza. Parte dessa cultura são as regras do amor cortês que ela aplica no início e que imporiam que ela se preservasse. Esse universo é posto em contato com um outro, o de Calisto, que é a negação do amor cortês. O papel de Celestina é mediar a anulação da rejeição completamente lógica de Calisto por parte de Melibea. O saber e a *philocaptio* de Celestina derrubam as regras de que esta se cercara. A partir daí, Melibea deixa de poder reprimir seus desejos. Mais ainda, abre rapidamente as portas para um homem que é a negação dessas regras.

Essa caracterização de Melibea tinge com o matiz da tragédia o grotesco que predomina na maioria das demais personagens, particularmente o universo dos seus pais, que existem na obra apenas em função da filha e que serão aniquilados com a morte desta. O universo grotesco, que irradia da figura de Calisto, expande-se pelos espaços da alcoviteira, das prostitutas e dos criados traidores. Tragédia e comédia coexistem ao longo dos acontecimentos: aquela, em potencial; esta, em descontrolada progressão de enganos, corrupção, infidelidades e avareza por trás do grotesco Calisto, cego de paixão. Até que o esperpêntico complô é implodido pela violência nele latente. Calisto não é capaz de perceber o quanto foi usado: ele só tem olhos para a noite de prazer que Melibea lhe prometera. Calisto morre depois disso, numa simbólica – por grotesca – queda: ele carece da densidade necessária para a tragédia. Mas esta o atinge, *a posteriori*, como atinge todas as demais personagens da obra, sobreviventes ou não, a partir do suicídio de Melibea. Melibea é, até aí, a única personagem com potencial trágico, na medida em que é a única para quem a morte não é um acidente, mas faz parte dela como ser que amou e que, ao perder o objeto do seu amor, perdeu a razão de existir. Sua tragédia, desatada

²² O ataque à Melibea romântica tem sido intenso, paralelamente à intensificação da leitura cômica de *Celestina*. Um dos mais fortes provém de María Eugenia Lacarra (1989).

no instante da morte de Calisto, expande-se para trás e incorpora em sua fatalidade a morte do amante,²³ dos criados deste e da alcoviteira e até a frustração das prostitutas privadas dos seus homens; e se expande para a frente, atingindo seus pais, que agora carecem de sentido. A *Comedia* inicial de Rojas virara tragédia. Os seus leitores assim o entenderam e ele teve que mudar o título; mas quis insistir no lado cômico e esticou o deleite dos amantes, incorporando cinco novos atos. O acréscimo, em boa medida, quebra o ritmo da catástrofe que, paradoxalmente, a *Comedia* apresentava. A valiosa contradição, no entanto, subsistira.

Uma manifestação clara dessa subsistência paradoxal é a de que muitas das manifestações de um signo básico da comédia, a ironia, quase que onipresente em *Celestina*, podem ser lidas numa outra direção. São como verdadeiros *omina* trágicos que antecipam a catástrofe final. Assim considero já as falas de Calisto (I, 2, 214-215) no seu primeiro diálogo com Sempronio, em que ele alude por duas vezes à morte violenta, a segunda delas evocando a trágica lenda de Píramo e Tisbe; também a fala de Elicia (I, 5, 235) que, ao dirigir-se a Sempronio, antecipa exatamente o modo da morte deste; igualmente a frase de Celestina (IV, 5, 309) lembrando a Melibea que ninguém é tão jovem que não possa morrer; do mesmo modo, a irônica alusão de Celestina (IX, 4, 418) no sentido de que o fato de sua honra ter atingido um ponto máximo indica que lhe resta pouca vida; por último, pouco antes de morrerem, cada um dos amantes conjuga esse sentido ominoso em falas que, numa outra perspectiva, são também cômicas ironias: Calisto (XIII, 4, 493) equipara sua saudade de Melibea à situação evocada no antigo provérbio que diz que “de muy alto grandes caídas se dan”; e Melibea, nos acréscimos do “tratado de Centurio” (XIX, 3, 569), refere-se a seu canto como uma “ronca boz de cisne”, em involuntária alusão à sua morte já tão próxima.²⁴

Esta trajetória paradoxal da comédia que se desvia para a tragédia própria do relato sentimental, como entende Deyermond (1980, p. 486), e que, assim sendo, carrega em si elementos próprios de uma narrativa que podem fazê-la entrar para a história do romance, atinge a estrutura da obra em vários níveis.

²³ Veja-se que o caráter paródico de Calisto começa a ser atenuado logo após a conversa com Melibea do ato XII, por entre as portas da casa desta. No ato seguinte (488), como quer Russell (n. 3), essa dimensão desaparece. Calisto parece ter-se contagiado da dimensão diferente de Melibea; isto, no entanto, não mudará radicalmente a personagem de Calisto que, assim, será sujeito de atitudes opostas à dignidade de Melibea, até na sua grotesca maneira de morrer.

²⁴ Russell (1991, 569, n. 37) sustenta que o canto do cisne era considerado desde a Antiguidade como presságio de sua morte.

O diálogo é a base de *Celestina*, como a crítica reconhece, numa das possivelmente únicas unanimidades a seu respeito.²⁵ Mas nesse diálogo convivem, como comprova Russell (1991, p. 136 *et seqs.*), três formas diferentes e até opostas: a de réplicas rápidas e curtas entre as personagens, que pareceria decorrer do desejo de se aproximar da língua falada; a de réplicas curtas para falas longas de uma outra personagem, que funcionam como pé; e a de diálogo mediante extensas falas cuidadosamente trabalhadas. Esta já inusual convivência de formas incorpora uma outra característica paradoxal, que o mesmo crítico aponta cuidadosamente em sua edição: é o fato de que, quando uma personagem comenta o que outro disse na sua frente, muitas vezes atribui ao outro palavras que aquele não pronunciou mas que bem poderia ter dito. Na interpretação de Russell, os autores de *Celestina* entendem que as falas das personagens seriam apenas resumos ou exemplos de uma totalidade maior de palavras “realmente” pronunciadas pelas personagens, que podem ser evocadas pelas demais que as ouviram. A paradoxal coexistência de texto “real” e texto citado parece-me inegável e inovadora.

Um outro aspecto paradoxal na estruturação de *Celestina* é a coexistência de tratamentos opostos para o tempo. Um sensível leitor da obra, o já citado Julio Rodríguez Puértolas (1976), entende que, em função da aguda consciência de sua dimensão pessoal, as personagens de Rojas atuam intensamente numa verdadeira corrida contra o relógio. De fato, não apenas são freqüentes as menções à fugacidade do tempo, mas são inúmeras as alusões minuciosas à circunstância temporal (como a hora exata, o momento do dia, os toques dos sinos marcando as horas), o que leva o leitor a imaginar a possibilidade de se determinar a cronologia dos acontecimentos, quer seja como anteriores ao tempo representado, quer seja dentro deste. Na verdade, porém, estamos perante uma ficção cronológica que dá a impressão de realidade, como quer Russell (1991, p. 141); o que domina, em boa parte da obra, é a carência de referentes que permitam estabelecer parâmetros cronológicos para as ações, particularmente para aquelas ocorridas com anterioridade ao tempo representado e no início da obra, concretamente, até o começo do ato VIII, ou seja, até a metade da *Comedia*. A partir deste, no entanto, parece haver uma enorme condensação temporal, na versão de 16 atos, a *Comedia*.²⁶ Parece-me que é

²⁵ Além dos diversos críticos citados acima, como Castro, Lida de Malkiel, Green, Deyermond, Morón Arroyo, Gurza etc., cabe lembrar aqui que Manuel Criado de Val (1960), incluiu a obra de Rojas dentre aquelas que lhe permitiram sustentar sua tese do diálogo como chave estilística de Castela Nova.

²⁶ Na *Tragicomedia*, a interpolação que amplia para 21 o número de atos significou incorporar um mês (p. 535) ou quase um mês (p. 588), segundo informa a própria Melibea, partindo em dois o encontro dos amantes

possível determinar que entre o acordar de Pármemo, após sua noite com Areúsa, e a morte de Melibea transcorrem apenas dois dias que incluem: o almoço em casa de Celestina; a chamada de Melibea pela alcoviteira; a visita desta; o acordo para o encontro dos amantes através das portas da casa de Melibea; a visita de Celestina a Calisto que lhe regala a corrente de ouro; o diálogo noturno dos amantes; a cobrança da divisão do lucro por parte dos criados; o assassinato de Celestina; a execução de Sempronio e Pármemo no amanhecer do dia seguinte; o encontro de Calisto e Melibea no horto da casa dela, essa noite; a morte de Calisto e o suicídio de Melibea, ao amanhecer. Ou seja, a sensação de que o tempo se precipita de vez rumo à morte é inevitável e contribui para que, assim, o lado trágico da história prepondere. Ou seja, coexistem em *Celestina* uma ficção de cronologia, a verdadeira indefinição do tempo e um tempo violentamente condensado em direção ao fim, condensação que, na versão definitiva, na *Tragicomedia*, seria quebrada mediante a incorporação de um prazo de um mês que pertence muito mais à narrativa do que à representação.

Seria impossível, por incoerente, deixar de considerar a situação paradoxal de *Celestina* na história espanhola, se considerarmos que a obra é publicada numa Castela em que, definitivamente, acabam de ser colocadas as bases político-ideológicas da Espanha mais intolerante da história. Sete anos antes, os Reis Católicos haviam iniciado a implantação da unidade ideológica que embasaria essa Espanha, mediante o decreto de expulsão dos hispano-judeus não conversos e mediante o início da lenta, porém não menos arbitrária, dos hispano-muçulmanos.²⁷

Nesse contexto de radicalização, publica-se uma obra que pareceria ignorar o conflito, mas que pode ser lida, como de fato acontece no século XX, como uma forte denúncia de conflitos sociais. Com efeito, se nos cingirmos ao propósito exposto pelo autor do ato anônimo, a obra realiza-o dentro de uma quase que absoluta isenção histórica. Mesmo que a falta de indicações em contrário obrigue a pensar que os fatos representados se desenvolvem contemporaneamente à existência do seu autor, há um evidente cuidado por parte deste para não vinculá-los a nenhuma realidade imediata. Por exemplo, hoje cresce o consenso em torno da idéia de que Rojas cria uma cidade imagi-

da *Comedia*. Parece-me que a interpolação, destinada a uma simples prolongação do deleite dos amantes e, assim, dos leitores, quebra esse efeito do tempo e é mais uma das razões para entender que a primeira versão era mais eficaz do ponto de vista dramático.

²⁷ Esta última costuma não ser considerada com o mesmo cuidado pelos historiadores, talvez pelo fato de ter tido menores repercussões culturais e atingir um grupo menos rico; mas, apesar de mais lenta, pois se completaria em 1614, atingiu um número maior de indivíduos e acabou não dando sequer a chance da conversão como alternativa para a expatriação.

nária como cenário, que não pode ser identificada plenamente com nenhuma espanhola, exclusivamente. Apenas as referências ocasionais à moeda utilizada permitem pensar que se trata de uma cidade castelhana.

Ou seja, estamos perante um drama tecido em torno de uns amantes que perdem a noção da realidade, uns criados gananciosos e traiçoeiros e uma alcoviteira astutíssima e avara. Dos acontecimentos, o leitor tira uma clara lição relativa aos cuidados de que deve cercar-se. A leitura didático-moralizante de *Celestina* se atém à magistral realização artística do propósito explicitamente colocado pelos seus autores.

Mas é possível entender que Rojas é um reformador social, alguém que se preocupa com as transformações que a sociedade castelhana sofre em função das mudanças econômicas decorrentes do final de um período que hoje denominamos Idade Média. Nesse caso, a denúncia aponta à nova classe ociosa que desponta e que se apropria dos valores que, até então, identificavam a aristocracia, sem, no entanto, estar dotada de uma autêntica nobreza. Assim sendo, além da universalidade da lição moral, a obra se carrega de um forte sentido político-social, voltado para a realidade imediata.

Acontece, porém, que nenhuma dessas leituras (perfeitamente válidas em si mesmas, mas que não esgotam o texto) explica o que faz com que o pai de Melibea feche a obra com um lamento onde faltam muitas referências ideológicas que seriam de se esperar na Espanha ortodoxa de fim do século XV e sobram elementos que podem ser vistos como alheios a ela.

Pleberio é, assim, uma outra personagem que pareceria ter traído Rojas, na medida em que abre um espaço inesperado de significações dentro da comédia didático-moralizante que o autor decidira concluir. Pleberio é claramente diferente, porque, ainda que comportando-se como um aristocrata, pouco tem a ver, nas suas ocupações, com a aristocracia da época. Se comparado com Calisto, sequer guarda os resquícios de ser um homem com alguma semelhança com a classe guerreira, como este. Mais ainda, é inegável que pensa de maneira diversa. Seu lamento final pela filha morta deixa claro que ele chora, basicamente, a inversão da ordem que o deixa sem herdeira; sua única transcendência estava cifrada em deixar para alguém as torres construídas, as honras adquiridas, as árvores plantadas e os navios fabricados; tudo isso agora carece de sentido, tanto quanto ele próprio. Isso é o que ele lamenta, antes de considerar o outro aspecto paradoxal agora exposto e que domina a obra: que a causa da morte de sua filha tenha sido o amor. Ele chora basicamente a perda da herdeira, cuja tarefa seria cuidar dele e de sua mãe na velhice, como símbolo da continuidade que ela lhes garantiria. Mas não há outras alusões a qualquer outro tipo de transcendência.

Sem querer aqui repetir os exageros de Serrano Poncela (1959), é evidente que chama a atenção a ausência de qualquer sentimento cristão no lamento de Pleberio. As citações bíblicas correspondem todas ao Antigo Testamento; não há nenhuma menção de uma outra vida, no além, para sua filha, nem da condenação eterna que, como suicida, lhe auguraria o pensamento cristão; falta o que para todo cristão seria fundamental numa hora semelhante: a esperança. Por isso, *Celestina* se tinge definitivamente de tragédia, porque seu autor reduziu o ser de suas personagens à existência.²⁸

Não acho necessário insistir aqui nisso, nem discutir se esse pensamento de Pleberio revela – como parece ser – um judaísmo latente em sua personagem. Importa que é diferente. Diferente da aristocracia que não mais do que uns vinte anos antes estabelecera o seu modelo de morrer, com as “Coplas...” escritas por Jorge Manrique por ocasião da morte do seu pai. É interessante constatar que Pleberio e ele chegam a utilizar palavras muito semelhantes. Diz Pleberio (dirigindo-se ao mundo):

Corremos por los prados de tus viciosos vicios, muy descuydados,
a rienda suelta; descúbresnos la celada cuando ya no ay lugar de bolver
(600).

Havia dito Manrique:

Los placeres y dulçores
desta vida trabajada
que tenemos
non son sino corredores,
e la muerte la çelada
en que caemos.
Non mirando a nuestro daño
corremos a rienda suelta
syn parar:
desque vemos el engaño
y queremos dar la buelta
non ay lugar.²⁹

²⁸ Curiosamente, a literatura espanhola, que geraria um século depois o teatro moderno graças à liberdade de seu modelo, não mais teria tragédias (salvo aquelas convencionais, do romantismo, em que não se produz a catarse) até o século XX, quando um outro autor, García Lorca, recuperasse essa dimensão existencial das personagens.

²⁹ Manrique, Jorge. *Cancionero*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966, pp. 94-95.

Mas a semelhança oculta a radical diferença. Manrique termina suas coplas encontrando na memória do pai o farto consolo para a sua perda; porque nessa memória vive o homem que, para ele, ganhara duas vidas além da terrena: a da fama, também temporal, mas especialmente uma terceira, a eterna. A desesperada série dos “¿por qué?” sem resposta que fecham o lamento de Pleberio e a obra de Rojas deixa claro que estamos num universo muito diferente. É evidente que dom Rodrigo, o pai de Jorge Manrique, fizera em vida coisas absolutamente opostas àquelas mencionadas por Pleberio, cuja espécie sequer aparece no universo manriquenho. Ele não é um cavaleiro que tivesse lutado contra os mouros nem, muito menos, um monge que pudesse ganhar o céu com suas orações. Pleberio representa essa conjunção do judaísmo e do pensamento e atividades próprias da futura burguesia, que, na Espanha se diferenciavam claramente dos cavaleiros, dos monges e dos camponeses. Esse grupo em algum momento chegara, pelo seu prestígio, como grupo, a aproximar-se do poder; mas com o assassinato de Pedro I de Castela, em 1369, seus membros começariam a ser isolados pela aristocracia. Assim, a conversão ao cristianismo passou a ser, para eles, uma maneira de tentar escapar às perseguições e até de chegar, individualmente e graças à riqueza às vezes acumulada, a integrar o círculo dos poderosos. Mas a rejeição da burguesia ia aliada à exaltação, especialmente em Castela, do modelo oposto, o do cavaleiro cristão que ainda tinha muito a fazer numa Espanha em que subsistia o reino muçulmano de Granada. Exatamente quatro anos antes de que Rojas pudesse ter começado a escrever *Celestina*, não apenas os cavaleiros cristãos haviam dado conta desse último bastião não-cristão na Península, mas, sintomaticamente, haviam sido banidos desta os judeus que não se convertessem, como se sabe. Por que se arriscaria Rojas, descendente de conversos, a fechar sua obra com uma exposição tão clara de pensamento não-cristão, num momento tão crucial? A resposta, sem dúvida, ficará no terreno das conjecturas. Cabe arriscar que o lamento de Pleberio poderia passar despercebido, como ideologia, já que aparecia apenas como o fecho da tragédia didático-moralizante que a obra era para os leitores da época. Com efeito, sabe-se que *Celestina* teve poucos problemas nos séculos XVI e XVII com a censura inquisitorial, precisamente devido a esse caráter.³⁰ Também pode-se pensar em que a figura de Pleberio, rico,

³⁰ É interessante levar em conta que a obra de Rojas foi relativamente tolerada pela censura inquisitorial (Vide Luis Rubio García, 1985, pp. 283-296). Antes e depois do parecer favorável do consultor Jerónimo de Zurita (solicitado talvez para a composição do *Index* de 1583-1584), o texto circulou com relativa liberdade durante o século XVI e parte do XVII, mesmo que algumas edições tenham sido expurgadas já durante o XVI, a partir de 1539. Constan documentos censórios de fins do XVI e começos do XVII, nos quais parece haver

sendo uma reprodução fiel de algum desses homens portadores do espírito burguês que Maravall (1972 (a), II, p. 134) sustenta terem existido à época, não surpreendesse ao centrar seu lamento na perda de uma herdeira para seus bens tão duramente conseguidos. Ou, talvez, porque, numa época, como quer Severin (1987, pp. 22-23), capaz de perceber o humor negro que embasa o lado cômico de *Celestina*, esse aspecto diminuísse o peso da tragédia que, no entanto, sabemos que os leitores dessa época perceberam, ao ponto de reclamar contra a designação inicial de *Comedia*. Mas não há dúvida de que ele é o portador do sentido trágico mais amplo que, à distância, os leitores modernos de *Celestina* percebemos.

Cabe ir mais longe ainda. Pleberio, em seu lamento final, aparece assentado sobre um pensamento que pode ser entendido como judaico, já que Pleberio não se refere a dogmas, como faria um cristão, porém a uma ética, elemento característico do judaísmo, como distingue Martínez Miller (1957) em sua análise de *Celestina*. O pai de Melibea revela, ali, o caráter absoluto da destruição que o atingira. Essa destruição pode ter um sentido simbólico: é a destruição do universo judaico pelas forças da Espanha cristã, fato que carrega a destruição da burguesia. Rojas é, assim, profético, a partir da exposição do maior conflito social de sua época (que o atingira pessoalmente), cujas conseqüências ele não podia adivinhar mas sim intuir. Constrói, assim, uma obra apoiada num texto anônimo que ele encontrou, cujo duplo sentido tragicômico ele percebeu. Decidiu explorá-lo como cômico, mas deixou correr por baixo a tragédia que Melibea carrega desde o início e que aflora definitivamente no final invadindo todos os espaços. Ou seja, estamos perante dois universos: um cômico (Calisto, Celestina e companhia) e outro trágico (Melibea e sua família): um violenta o outro e o leva à destruição; mas é aniquilado em conseqüência. O resultado é que a cidade desumana e fria que, no entender de Rodríguez-Puértolas, sobrevive, fica vazia, como símbolo, ao meu ver, de uma Espanha sem elementos para dar sentido à nova sociedade que o fim do feudalismo

maior preocupação com questões teológicas do que com aquelas de moral sexual. De 1632 é uma edição expurgada, cujos cortes, como sustenta Menéndez y Pelayo em *Orígenes de la novela*, não afetam o substancial. Em 1640, o *Index* justifica que, salvo algumas frases que devem ser cortadas, o livro deve poder circular, em função do seu sentido didático-moralizante; as frases cortadas são relativas a aspectos dogmáticos, sendo que não houve objeções quanto à moral sexual, assim como escaparam alusões à imoralidade do clero (Vide Green, Otis H., 1969, IV, p. 165). A proibição completa de *Celestina* é coisa de fins do século XVIII, a partir da denúncia contra o pintor Luis Paret, de Bilbao, feita pelo padre Christóbal de Cotano, por possuir aquele vários livros proibidos, além de *Celestina* (em edição expurgada) que, se não estava proibida, deveria está-lo, segundo a denúncia. O exame da obra concluiu pela proibição absoluta da obra, em 1772. A proibição seria levantada alguns anos depois, mas apenas em função da morte do rei Fernando VII, fato que permitiu o fim da Inquisição na Espanha, em 1834.

estruturara. Calisto é a nobreza alienada que, aliada ao universo dos pícaros e da superstição, líquida a possível futura burguesia espanhola.

Em *Celestina*, tudo é duplo e ambíguo: seu autor converso, a maneira como a obra foi escrita, a maquiavélica moral defendida, seu gênero, seu significado etc., etc. Querer limitar a obra de Rojas a uma única leitura é querer privá-la dessa duplicidade, é limitar sua essência, anular o ponto em que reside seu poder de sedução. Trata-se de uma obra cujo caráter paradoxal é o seu mais claro signo da modernidade, entendo, já que a modernidade parece ser muito mais uma crise do que um estado. *Celestina*, no meu entender, não está entre a Idade Média e a Renascença, como é lugar comum nos manuais de história da literatura, mas no ápice da Idade Média, cujo último capítulo é a Renascença. São valores renascentistas os que entram em crise na obra de Rojas, abrindo espaço para um modo de representação artística que se inicia, na Espanha, com ela, e que iria atravessar os séculos XVI e XVII, coexistindo com a representação renascentista e com sua assimilação nacional, o barroco. Assim, Fernando de Rojas, com sua misteriosamente única obra, está pondo em cena não apenas uma cômica história de amor que acaba de maneira trágica, mas o primeiro exemplo dessa crise da Renascença que Arnold Hauser (1974) chamou de Maneirismo e que, na Espanha, durante mais de um século, iria produzir outras obras-primas como *Lazarillo de Tormes*, a poesia de San Juan de la Cruz e *Don Quijote de la Mancha*.

Nesse sentido, merece ser apontado aqui o fato de que o diálogo é a base de todos esses textos mencionados, cuja adscrição ao Maneirismo se apóia em outro traço comum que aqui eu quis salientar em *Celestina*: os seus aspectos paradoxais. Na obra de Rojas, a importância do diálogo é tal que algum crítico, como Gilman (1982), quer ver nela um puro diálogo sem gênero. Trata-se de um diálogo que apresenta como base a retórica renascentista, que faz com que todas as personagens, reproduzindo o modelo da comédia humanística, se utilizem da mesma forma de tratamento: o “tú”, sem distinção de classes sociais. Mais um aspecto paradoxal, já que na Espanha, cada vez mais, essa distinção iria ser valorizada. Esse diálogo aparece, no entanto, como vimos, permeado pela interferência de frases curtas que significam a tentativa de reproduzir a fala do cotidiano. E a ausência de narrador faz com que as personagens existam graças a esse diálogo, que, no meu entender leva à construção de caracteres, sim, como querem Morón Arroyo (1974) e María Rosa Lida (1962), mais do que à simples exposição de trajetórias, como pretende Gilman (1982).

Em *Lazarillo de Tormes*, por sua vez, o diálogo romperia com a retórica. A fala coloquial invade a narrativa, encaixando-se nela com imensa facilidade,

para carregar esta da oposição básica que o livro inaugura: a distinção entre pícaro e homem de bem, que Lázaro irá anulando na medida em que consiga apropriar-se da aparência (e da fala, por conseguinte) dos seus amos. E esse diálogo sustenta aspectos paradoxais que estão por toda parte, como já pude expor em outro texto,³¹ nessa história de Lázaro que, depois de aprender a ver com um cego, termina não querendo ver-se a si próprio, feito caricatura da caricatura, com o que sua carta se transforma num romance.

Em *Don Quijote de la Mancha*, Cervantes acaba com o monólogo dos oniscientes historiadores das novelas de cavalaria. E abre o leque das múltiplas perspectivas possíveis entre a do fidalgo “louco” e a do camponês “sadio”. Dessa oposição nasce o diálogo como base da estrutura do romance cervantino, diálogo plural que é a representação invertida de uma sociedade sem espaço para o diálogo. E mais uma vez, o diálogo é o suporte de aspectos paradoxais. Porque cabe ao leitor tentar fixar a pluralidade de significados opostos que se espalham a partir dessa realidade ficcional, ou seja, ele deve ocupar-se o tempo todo em “decifrar as contradições”, como definiu minha colega Maria Augusta da Costa Vieira (1985, p. 4).

Em San Juan de la Cruz, por último, sua obra-prima, o *Cântico Espiritual*, é um diálogo de amor. Um puro diálogo de amor montado para expressar a incrível contradição de tocar a eternidade sem ter morrido, um diálogo onde as palavras perdem definitivamente as limitações do dia-a-dia para poder chegar perto de expressar essa tremenda situação paradoxal.

Essa catalogação destes textos, em cuja base estará sempre *Celestina*, leva a pensar que a literatura espanhola dos séculos XVI e XVII produz obras que são fundamentais para a modernidade, na medida em que abrem as portas às realizações que marcarão essa nova etapa da literatura europeia: a poesia lírica capaz de construir uma linguagem exclusiva; as duas vertentes do romance – a da primeira e a da terceira pessoas –, como a narrativa onde o leitor tem a última palavra; e a anulação moderna dos limites do teatro clássico.³² Por trás desse fenômeno, há um último grande aspecto paradoxal que pertence, não à literatura, porém à história. Porque tanta criatividade nasceu, não da liberdade, porém da necessidade de Rojas, Juan de Yepes, o anônimo autor de *Lazarillo de Tormes* e Cervantes escaparem às limitações do sistema – e até das diversas formas de cadeia – pela abertura sem limites da ambigüidade do texto literário.

³¹ Refiro-me à minha comunicação apresentada no XII Congresso Internacional de Hispanistas, na Universidade de Birmingham, em agosto de 1995, cujas atas ainda se encontram no prelo.

³² Essa perspectiva permite considerar a possibilidade de uma leitura diferente da história da literatura espanhola dos séculos XVI e XVII, abandonando a cronologia redutora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDIÇÕES

- ROJAS, Fernando de. *La Celestina* (Ed. e introd. de Dorothy Severin). Madri: Cátedra, 1987.
- _____. *La Celestina - Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Ed. de Peter E. Russell). Madri: Castalia, 1991.
- _____. *Celestina* (Ed. de Pedro M. Piñero Ramírez). Madri: Espasa Calpe, 1995.

TEXTOS CRÍTICOS

- AYLLÓN, Cándido. *La visión pesimista de La Celestina*. México: De Andrea, 1965.
- BATAILLON, Marcel. *La Celéstine selon Fernando de Rojas*. Paris: Didier, 1961.
- BERNDT, Edna Ruth. *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"*. Madri: Gredos, 1963.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos et alii. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Madri: Castalia, 1978, vol. I.
- BRAVO VILLANTE, Carmen. "Otra interpretación de *La Celestina*". *Ínsula*, 129, 1957.
- CASTRO, Américo. *La Celestina como contienda literaria*. Madri: Revista de Occidente, 1965.
- CRiado DE VAL, Manuel. *Teoría de Castilla la Nueva*. Madri: Gredos, 1960.
- COSTA VIEIRA, Maria Augusta da. *O dito pelo não dito: Dom Quixote no palácio dos duques*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, 1985.
- DEVLIN, John. *The "Celestina": a Parody of Courtly Love*. Madri: Anaya/L.A. Publishing Company, 1971.
- DEYERMOND, A. D. *La Edad Media*. 6ª ed., Barcelona: Seix Barral, 1979.
- DEYERMOND, Alan. *Edad Media* (RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*, 1). Barcelona: Crítica, 1980.
- GALLO, M. Lee Arthur. "*Celestina*" a la luz del platonismo. Tese de Doutorado, Emory University, 1986). Ann Arbor: University Microfilms International, 1990.
- GARRIGO PALLARDÓ, Fernando. *Los problemas de Calisto y Melibea y el conflicto de su autor*. Figueras: Canigó, 1957.
- GILMAN, Stephen. *The Art of "La Celestina"*. Madison: University of Wisconsin Press, 1956. Trad. ao espanhol: "*La Celestina*": arte y estructura. Madri: Taurus, 1982.
- _____. *The Spain of Fernando de Rojas*. Princenton: Princenton University Press, 1972. Trad. ao espanhol: *La España de Fernando de Rojas*. Madri: Taurus, 1978.
- GREEN, Otis. *Spain and the Western Tradition*. Madison: University of Wisconsin Press, 1963-1966. (4 vols.) Trad. ao espanhol: *España y la tradición occidental*. Madri: Gredos, 1969. (4 vols.)

- GURZA, Esperanza. *Lectura existencialista de "La Celestina"*. Madri: Gredos, 1977.
- HAUSER, Arnold. *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*. Trad. ao espanhol: *Origen de la literatura y del arte modernos - I. El Manierismo, crisis del Renacimiento*. Madri: Guadarrama, 1974.
- LACARRA, María Eugenia. "La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*". *Celestinesca*, 13, 1, maio 1989, pp. 11-29.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de "La Celestina"*. 3ª ed., Madri: Gredos, 1972.
- _____. *Estado moderno y mentalidad social - Siglos XV a XVII*. Madri: Revista de Occidente, 1972 (a).
- MARCIALES, Miguel. "Introducción", in ROJAS, Fernando de. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985.
- MARTÍNEZ-MILLER, Orlando. *La ética judía y "La Celestina" como alegoría*. Miami: Universal, 1978.
- MORATÍN, Leandro Fernández de. *Obras*. Madri: Real Academia de la Historia, 1830.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco. *Sentido y forma de "La Celestina"*. Madri: Cátedra, 1974.
- OROZCO, Emilio. "La Celestina, hipótesis para una interpretación". *Ínsula*, 124, 1957.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. "Introducción", in ROJAS, Fernando de. *Celestina*. Madri: Espasa Calpe, 1995, pp. 9-71.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio. *Literatura, historia, alienación*. Barcelona: Labor, 1976.
- RUBIO GARCÍA, Luis. *Estudios sobre "La Celestina"*. Múrcia: Universidad de Murcia, 1985.
- RUSSELL, Peter. "Introducción", in ROJAS, Fernando de. *La Celestina - Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madri: Castalia, 1991, pp. 11-158.
- _____. *Temas de "La Celestina" y otros estudios: del "Cid" al "Quijote"*. Barcelona, 1978.
- SEVERIN, Dorothy S. "Introducción", in ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Madri: Cátedra, 1987, pp. 11-44.
- SERRANO PONCELA, Segundo. *El secreto de Melibea*. Madri: Taurus, 1959.
- SERRANO Y SANZ, Manuel. "Noticias biográficas de Fernando de Rojas". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, 1902, pp. 245-298.
- VAN BEYSTERVELDT, A. "Nueva interpretación de *La Celestina*". *Segismundo*, XI, Madri, 1975.
- WOLF, Ferdinand. *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*. Berlim: A. Ascher, 1859.

Cuadernos de
RECIENVENIDO

1 ANTONIO MELIS

José Carlos Mariátegui hacia el Siglo XXI

Endereço para correspondência

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS – FFLCH/USP

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária
05508-900 - São Paulo-SP - Brasil
Tel.: (5511) 210 2325/ 818 4296
Fax: (5511) 818 5041
e-mail: d1m@edu.usp.br

HUMANITAS LIVRARIA – FFLCH/USP

Rua do Lago, 717
Cidade Universitária
05508-900 - São Paulo-SP - Brasil
Tel.: (5511) 818 4593/ 818 4589
Fax: (5511) 211 6281
e-mail: pubflch@edu.usp.br
<http://www.usp.br/flch/flch.html>

Projeto Visual e Capa: Isabel Carballo
Assistente Editorial: Gênese Andrade da Silva
Diagramação: Maria Dulce L. C. Baccini
Paginação Eletrônica: Copybem/ Creative Designer
Revisão: Gênese Andrade da Silva

Tiragem: 500 exemplares

© Mario M. González

G643

González, Mario M.
Celestina: o diálogo paradoxal/
Mario M. González. – São Paulo: Depto.
de Letras Modernas/ FFLCH/USP.
1996. – (Cuadernos de Recienvenido.
2).

1. Literatura Espanhola – Ensaio.
2. Maneirismo - Literatura 3. Rojas,
Fernando de. I. Título II. Série

CDD (20.ed.) 864

Catálogo: SBD/ FFLCH

Mario M. González, brasileiro, natural da Argentina, é Professor Titular de Literatura Espanhola na Universidade de São Paulo. Membro do Conselho de Redação do *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, bolsista de pesquisa do CNPq e membro da Asociación Internacional de Hispanistas. É autor de *O romance picaresco* (1988), *El conflicto dramático en “Bodas de sangre”* (1989) e *A saga do anti-herói* (1994).