



CELESTINA IN PROVÍNCIA

Maria Luiza Martini*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

lmfmartini@yahoo.com.br

RESUMO: Este trabalho narra um espetáculo experimental, uma leitura POP de **La Celestina** de Fernando de Rojas, 1502, que marca o surgimento de um grupo de teatro em Porto Alegre e produz um documento da sensibilidade dos anos 70 (Grupo de Teatro Província).

PALAVRAS-CHAVE: Reescrita – Pop Arte – Tragicomédia

ABSTRACT: This work tells an experimental spectacle, a reading POP of **La Celestina** from Fernando de Rojas, 1502, that it marks the sprouting of a group of theater in Porto Alegre and produces a document of the sensitivity of years 70 (Group of Theater Province).

KEYWORDS: Rewrite – Pop Art – Tragicomedy

O ponto de vista geral que nos levou a este trabalho é o das sensibilidades. Entende-se por sensibilidades uma rede que envolve sensações, percepção, sentimentos e conceitos, operando por meio do imaginário. Estudamos espetáculos. Deles, interessamos a representação criativa, poética. Interessamos sua transformação em experiência e atividade de memória. Como qualquer outro documento, ela fornece não mais do que indícios. Interessamos o movimento da memória no encontro entre passado e presente; a formação de um outro tempo, o da narrativa; interessamos, ainda, inserir documentos de ação e criatividade no discurso historiográfico, que diversifiquem sua característica teórico-demonstrativa.

Trabalhamos com documentos escritos, que conferem uma relativa perenidade ao acontecimento (o espetáculo). O teatro se consuma e se consome a cada espetáculo, o que intensifica necessariamente o caráter precário de seu registro, embora qualquer

* Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e professora do Departamento de História e do PPG em História da mesma instituição.

registro seja representação precária, um indício para a memória e a história. Temos um registro fotográfico publicado em jornais e fotos/recordações de alguns participantes do elenco. Há também críticas e entrevistas. Outro material é constituído de narrativas, memória dos participantes do Grupo de Teatro Província. Contamos com uma rede de memória inicial constituída, até o momento, por Luiz Arthur Nunes: diretor do primeiro trabalho do Grupo, **La Celestina**, hoje Dr em Artes Cênicas, lecionou na UFRGS e na UFRJ, é um diretor com vários prêmios, fazendo teatro no eixo Rio/SP; Suzana Saldanha, mestre, atriz, lecionou na UFRGS, na UNIRIO e atualmente na Faculdade Angel Vianna; atua em teatro e cinema, também recebeu vários prêmios. Cecília Niesemblat (**La Celestina**), na época estudante do DAD professora de música em POA, hoje estuda grego, em horas não muito vagas e Maria Luiza Martini. Fazia DAD, hoje é Historiadora, Professora na UFRGS e assumiu o trabalho de recolher memórias, narrativas de espetáculos. A novidade em relação a trabalhos anteriores é a disposição de, pelo menos uma pessoa que viu vários espetáculos do Grupo Província, contribuir nesse processo, Marilene Smarczek. Contamos também com um bolsista de Iniciação Científica, Marcelo Medeiros que nos auxiliou especialmente para pesquisa em jornais da época. Participou da análise e discussão de textos.

A expectativa é aumentar o flexível grupo de rememoradores que se comunica de todos os modos possíveis: correio–eletrônico, telefone, encontros pessoais face-à-face ou quando é possível, em grupo no Rio de Janeiro ou São Paulo ou Porto Alegre. Conversando ao sabor da evocação, esperamos juntar fragmentos, imagens de espetáculos, realizados pelo Grupo Província. O narrador, também ele rememorador, zela pela narrativa. Recolhe-se toda a diferença de versões e tramas da narração usando ou não gravador conforme as circunstâncias. **Todas as versões do texto obtido são devolvidas aos rememoradores.**¹

Nossa expectativa é criar uma “dinâmica Sheherazade”,² caso as pessoas, por um momento que seja, desejem assim salvar suas vidas, a partir de suas memórias. Não

¹ Cartas de confirmação de 14 e 26/10/2006

² Sheherazade salva a sua vida distraindo o sultão que adia a sentença de cortar-lhe a cabeça em troca de estórias. Ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. Daí decorre o que chamamos de “dinâmica Sheherazade”, que trata-se da pessoa que salva sua vida ao contar histórias e/ou memórias. Ver também sobre o engendramento teórico metodológico desse trabalho assim como sobre a dinâmica da memória e a posição do narrador: MARTINI, Maria Luiza. Rememorar o espetáculo e

há maiores formalizações metodológicas que sobrecarreguem nossos parceiros com rituais de consciência, peso de testemunhar para a história ou semelhante.

De início, o Grupo Província foi uma minúscula arca de Noé para abrigar a criatividade e formação cultivadas no então Centro de Arte Dramática, Curso de Formação de atores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (CAD). Este foi um território de formação teatral e de modernidade comunicando-se com outros projetos de diferentes naturezas. Era uma “passagem coberta” para se ver de quando em quando e se apoiar contra isto ou por aquilo. Dali se “torcia” para que o **Teatro de Equipe** desse certo (Mario de Almeida, Paulo Cesar Pereio, Paulo José, Ivete Brandalise e outros). Este grupo trazia uma dramaturgia impregnada pelo projeto popular de esquerda. Abriu um teatro e manteve-se entre 1958 e 1962. A derrota do PTB na nas eleições de 62 comprometeu a sustentação do projeto.³ **Os Comediantes da Cidade** também passaram pelo CAD. O grupo fez especial sucesso com as **Feiticeiras de Salém**.⁴ Alguns atores promissores, ainda fazendo formação no CAD, integraram o elenco dos **Comediantes**, entre eles Vaniá Brawn e Luiz Roberto Damasceno. Mas o grupo não resistiu a um espetáculo equivocado.

O teatro de Arena também foi uma iniciativa estética e política, assumida “pedra” por “pedra”, por ex-alunos do CAD, Jairo, Alba Rosa, Aracy Esteves entre outros. O perfil do Teatro de Arena era militante e dentro dele conquistou uma qualidade de produções estelares como *Mokinpot*,⁵ assim como a sustentação de uma sala de espetáculos.

A passagem - CAD permitia conexões inusitadas, acasos preciosos. Segundo conta José Celso Martinez Correa, diretor do Grupo Oficina, Luiz Carlos Maciel, ex-aluno da UFRGS é quem teria à mão o texto do *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, nunca encenado:

observar-se rememorando. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra Jatáhy. (Orgs.). **Imagens na História**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 88-107.

³ Ver ALMEIDA Mario; GUIMARÃES Rafael. **Teatro de Equipe** – Trem de volta. Porto Alegre: Libretos, 2003.

⁴ MILLER, Arthur. **As bruxas de Salém**. Lisboa: Ediouro, 1961. Esse grupo entrou na rede de memórias recentemente. Certamente há registros de imprensa.

⁵ Cf. WEISS, Peter. **Como o Sr Mokinpot foi curado de seus sofrimentos**. Estocolmo: s/e, 1963.

Folha - Foi (o diretor e crítico italiano) Ruggero Jaccobi o descobridor de “O Rei da Vela”?

Zé Celso - Foi ele que o apresentou ao jornalista Luiz Carlos Maciel. Ruggero veio para o Brasil, [...] ficou encantado com as peças do Oswald, e espantado porque ninguém conhecia. Levou aos alunos no Rio Grande do Sul, onde foi exilado depois de dirigir “A Ronda dos Malandros” no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). A peça era um escândalo de antiburguesa e o Franco Zampari (proprietário do TBC), os industriais de São Paulo, que eram o público, colocaram ele para fora. Ai ele apresentou “O Rei da Vela” ao Maciel, que era aluno dele e que ficou louco para montar. Até que, num laboratório, no Teatro Oficina, o Maciel nos mostrou a peça.⁶

Era evidente a volatilidade dos grupos de teatro e as conseqüências sobre o limite técnico para a criatividade. O diretor do CAD em 1967, Gerd Bornheim, tinha uma idéia que se chamava Cia. de Teatro Profissional ligada a Universidade. Volta e meia conversava sobre ela, talvez nunca numa situação oficial, mas como quem testasse, avaliasse sua aceitação entre diversos interlocutores.

Intelectuais, professores da Universidade como Angelo Ricci (História do teatro clássico), Gerd Bornheim (Poéticas do espetáculo), Dionísio Toledo (literatura dramática) ligados aos cursos de Letras e Filosofia, também davam aulas no CAD e formavam o Conselho do curso, bancas para julgamento de exercícios, escolha de textos e seleção de diretores para espetáculos públicos. Até o latinista Elpidio Paes, era conselheiro. Eles se dedicavam a estas atividades. Apreciavam as artes e o teatro em especial. Talvez, dali, nascesse a Companhia? Não. Em 1968 Gerd Bornheim, Angelo Ricci e Dionísio Toledo foram cassados.

A passagem fechada, um grupo de alunos do CAD retomou a idéia de Companhia, subjacente a qualquer grupo de teatro. Surgiu apenas mais um grupo. Por isso mesmo chamaram-no “Província”. Isto é, nenhum capital, mercado limitado, mas formação de qualidade, disposição de abrir-se esteticamente e fazer contatos. Receberam um pequeno financiamento da Secretaria de Cultura de Porto Alegre. Gerd Bornheim, recentemente afastado por cassação, ainda apoiou o futuro “Província” na negociação com a Prefeitura. Pouco tempo depois o Círculo Social Israelita convida o novo grupo para inaugurar seu teatro, recém construído.

O grupo originário do CAD apresentava uma soma de experiências, formação e espetáculos recentes, polêmicos e relativamente bem acolhidos pelo público.

⁶ MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Entrevista para **FSP**, 31 ago. 1997.

Em 1967, Maria Helena Lopes dirigira Teatro, Variações sobre o tema premiado no festival de teatro de Pascoal Carlos. Magno, no Rio de Janeiro, sobre um roteiro organizado por Luiz Artur Nunes. O espetáculo encenava uma história curta do teatro. Era uma “dinâmica Sheherazade” daquela época, uma vez que precisamos sempre de histórias para nos salvar e consolar. Luiz Artur Nunes e Maria Helena Lopes, protagonizando o próprio teatro, teciam fragmentos de textos: Molière, Peter Weiss, Eugène Ionesco, García Lorca, Jean-Paul Sartre, Bertolt Brecht e Valmir Ayala. Na introdução, contava-se o teatro através do tempo, em alusões, metáforas poéticas ou cômicas: “o nô japonês,⁷ comédia romana,⁸ teatro medieval,⁹ commedia dell’arte, teatro elizabetano¹⁰ e teatro realista”.¹¹ O próprio do espetáculo era justamente a profusão de sentidos. Censurado, especialmente cenas de Lorca e Molière, finalmente estreou. Este foi o início da Carreira de Maria Helena Lopes que se especializou na Escola Le Coq professora do DAD (UFRGS), diretora várias vezes premiada por seus trabalhos com o grupo TEAR.

A informação circula também porque pessoas vão e vêm pelo mundo. Luiz Artur Nunes, então aluno do Curso de Arte Dramática e do Curso de Letras da UFRGS esteve em Nancy (1968) com uma bolsa do governo francês para estudar teatro e literatura. Quando ocorre o movimento de 68, ele, vindo de Nancy, parte para Paris, um pouco de carona, outro pouco de trem – quando ainda funcionavam os trens – andando, acampando, até chegar ao teatro Odéon. Acompanhou debates políticos, estéticos e

⁷ O Nô japonês, também chamado **Teatro Noh**, é uma das formas mais sofisticadas do drama musical clássico no Japão, e tem sido executado desde o séc. XIV. Caracteriza-se por um estilo lento, rígido e pelo uso de máscaras típicas.

⁸ A comédia romana não deixa de ser um prolongamento da comédia teatral grega, com temas aplicados ao cotidiano dos habitantes do Império. As principais mudanças foram mais na estrutura física do teatro (palcos planos, uso de plataforma, melhorias na acústica) do que nos métodos de interpretação.

⁹ O teatro na Idade Média era a representação da moralidade cristã como forma de apresentar a própria doutrina aos fiéis.

¹⁰ O Teatro Elizabetano era normalmente encenado num teatro londrino chamado **The Globe Theatre**, onde William Shakespeare e outros encenavam suas obras.

¹¹ O realismo no teatro foi um movimento que começou em fins do séc. XIX propondo que textos e interpretações apresentassem fidelidade à vida real. Exemplos de dramaturgos realistas são o norueguês Henrik Ibsen e os russos Anton Chekov e Maksim Gorky.

ações do movimento contestador. Empreendeu então uma leitura do **Theatre et son Double**¹² para tentar um exercício de direção teatral, em fins de 1968 no CAD.

Em 1969, Luiz Paulo Vasconcelos, formado pela Universidade do Rio de Janeiro, será Professor da Disciplina de Direção Teatral do DAD (Departamento de Arte Dramática), UFRGS. Imediatamente ele monta uma arrebatadora **Ópera dos Três Vinténs**¹³ cuja carreira de seis meses, casa sempre cheia, encerrou-se com o episódio das cassações. Carioca, Luiz Paulo se estabelece em POA investindo aqui sua criatividade, seja no DAD, seja no fazer teatro.

O Círculo Social Israelita julgou, então, que esse conjunto de pessoas e trabalhos, qualificava o Grupo de Teatro Província para inaugurar seu teatro.

LA CELESTINA, FERNANDO DE ROJAS

A história de um nobre rico e louco de desejo por Melibea, capaz de corromper criados, comprar outros, mais a feiticeira que demonizasse a donzela para obter sua paixão é primeiro um texto anônimo: Comédia de Calisto e Melibea. Contos, representações em que narradores diminuía ou aumentavam pontos eram práticas da tradição oral. Ela funcionava como diversão (intriga, lascívia dos amantes) até o momento da punição (a morte) seguida pela moral: ensinamento dos bons costumes, obediência a leis de Deus e dos homens.

Reescrever textos anônimos e reescrever outras vezes o próprio texto acrescentando-lhe ou cortando certas passagens era uma prática possível, em que a escrita ainda mimetizava os procedimentos da tradição oral.¹⁴

A comédia de **Calisto e Melibea** com autoria de Fernando de Rojas é de 1499. A repercussão polêmica do escrito levou seu autor a reescrevê-lo. Os leitores continuaram confusos, desta vez, pelo a mais de tragédia do que de comédia e pelo comportamento paradoxal dos personagens. Em 1502, a Tragicomédia de Calisto e Melibea teve seu texto acrescido em cinco atos pela adição ao original de outro texto

¹² ARTAUD, Antonin. **Le theatre et son Double**. Paris: Gallimard, 1968.

¹³ BRECHT, Bertolt; WEILL, Kurt. **A ópera dos três vinténs**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

¹⁴ Gonzales faz referência a esta flexibilidade: “Não pretendo entrar aqui de maneira direta no debate sobre o autor ou autores da obra”. (GONZALES, Mário Miguel. *Celestina, o diálogo paradoxal. Cuadernos de Recienvenido*, p. 06. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlm/espagnol/cuadernos/recienvenido02.pdf_p.6>>).

conhecido como **Tratado de Centurio**¹⁵ Rojas também escreve um prefácio, onde explica os paradoxos apontados pelos leitores: na existência, nada seria mais natural do que a controvérsia. A polêmica entretanto, acompanhou a obra de Rojas desde nascida e continuou por séculos na história da literatura e crítica literária. Ela se desvenda aos nossos olhos através da exposição de Gonzales esclarecendo as diferenças: texto didático moralizante? Manifestação pessimista/? Socialismo antecipatório? Romance dialogado, teatro?

Transformado em tragicomédia, o texto cresceu mais em malícia e atrevimento, tornando-se extenso demais para representação teatral. O autor então, recomenda a apresentação ao público por um recitante que fizesse diversas vozes para diferentes personagens. A partir do século XIX, Rojas aparece relacionado como um dos novelistas anteriores a Cervantes. Mais polêmica: trata-se de Romance Dramático? Novela épico-dramática? Essas considerações levavam em conta as páginas e páginas muitas intercaladas por temas amorosos, sensuais, explicações sobre as origens de Celestina e seus cosméticos etc. Tais explanações em prosa cortariam a dramaticidade, alimentando uma tendência de prosa.

Se bem que no texto apareça romance mesclado a teatro, a ação dramática prevalece em Celestina no modelo de atualização da comédia latina, incorporando os contos amorosos em prosa, nas comédias humanistas. Essas intercalações iam e voltavam para a ação dramática. A comédia é garantida por um multiplicar-se de personagens populares, corrosivos, que comentam a ação em “aparte”, típicos da comédia romana, falando, o que não deve ser ouvido pelo interlocutor, mas pelo público. A ironia que comenta e o humor negro que pressagia, operam a tragédia, constituem a ponte entre o cômico e a morte. Melibea, a figura do amor cortês é a única isolada do cômico. Ela é a tragédia por sofrer o efeito do demoníaco, a suspensão de todos os limites.

Fernando de Rojas é descendente de converso, empreende seu trabalho em pleno período da domesticação da religiosidade e da moral tanto a da nobreza como a popular pela Cia de Jesus! Nada mais justo ser prudente e imaginoso. Por exemplo: trocar o nome de comédia por tragicomédia, antecipando sua adesão aos valores e

¹⁵ GONZALES, Mário Miguel. Celestina, o diálogo paradoxal. **Cuadernos de Recienvenido**, p. 11. Disponível em: <<<http://www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/cuadernos/recienvenido02.pdf,p.11>>>

práticas moralizantes da época aos olhos de censores sensíveis à “marca” de converso. Mas isto fez, paradoxalmente, burlando a censura e atendendo a demanda dos leitores por “mais lascívia” e embustes dos personagens. A nomeação de tragicomédia autoriza este paradoxo em relação ao trágico. O próprio tramado do dramático ao discursivo permitiu mostrar aqui os bons propósitos e ali a brutalidade, entremeados com ironia e o humor negro desembocando na punição.

É tempo de perseguição ao judeu. Para sobreviver é preciso ser converso e dar-se a ver converso. Nessa continua operação, nessa escrita de si mesmo a que pertence a escrita de seu texto, filtrando valores de sua identidade primeira junto aos que deve exibir para defender-se, Rojas destroça a hierarquia de valores vigentes nos ideais políticos e na literatura cavalheiresca. A perversidade de Calisto, endeusando o desejo (“Ah, Melibeu eu sou, a Melibea adoro, em Melibea creio, a Melibea amo”)¹⁶ a corrupção de pobres e ricos descobrem o pessimismo de Rojas. Depois de gritar tudo o que queriam ouvir, o converso não moraliza nem critica: perverte a hierarquia de valores vigentes, embora reserve a todos os castigos de praxe.



LA CELESTINA, ESPETÁCULO

www.revistafenix.pro.br

O estilo POP¹⁷ debocha, imita e, sobretudo, mistura sem cerimônia. Desorganiza peça por peça o mundo organizado. Tudo é paródia. Carrega a linguagem da publicidade, influenciou a moda, levando-a próxima a fantasia e seu usuário a personagem fora de cena. Não poupa heróis. Consome. Cultiva utopias negativas. “Psicodeliza”. Traz livremente o passado para o presente carimbando-o com a embalagem de uma sopa caprichosamente copiada, por exemplo. Alguns de seus trabalhos são comentários sociais embora sob a forma de efeitos cômicos importados de outros.

Parte da juventude americana da época desprezava o Estado, a US Army, a contaminação da sociedade pelo modelo militar de gestão: tecnocracia, obediência e sigilo. Objetualizava heróis e desprezava a geração dos pais, onde se engastavam dois artefatos atômicos disparados. O POP mesclava, por exemplo, estrelas da bandeira

¹⁶ NUNES, Luiz Arthur.. **La Celestina**. Adaptação de ROJAS, Fernando. Porto Alegre: Mimeo, 1970, p. 6.

¹⁷ Ver HONNEF, Klaus. **POPART**. Madrid: Tashen, 2006.

americana nas mais variadas superfícies: bibelôs, louça, peças de langerie e o que mais fosse. Também Dylan mescla a guitarra elétrica na música folk americana e Caetano faz o mesmo no samba.

Pois ROJAS em *La Celestina* reescrevia e mesclava em 1502. Atuava pela mistura do paradoxo, ironia, humor negro. O espetáculo concebido por Luiz Arthur Nunes também. Por exemplo: um Soneto de Dante faz sua abertura. Um ator entra pelo palco, passa pela platéia declamando compassadamente. Duas Melibeas se apresentam ao mesmo tempo. Cada uma realiza a performance de deslocar-se num espaço mínimo, menos de um passo, ao redor de cada uma das duas colunas da platéia entre cada grande lance de poltronas:

Tanto Gentile e tanto onesta pare
La Donna mia, quand'ella altrui salura,
Ch' ogni língua devem tremando mut,
E li ochi no l'ardiscon di guardare
Ella si va, sentendosi laudare,
Benignamente d'umiltà vestuta;
E per che sia uma cosa venuta
Da cielo in terra a miracol mostrare.
Mostrarsi si piacente a chi la mira,
Che dà per li ochi uma dolcezza Al core,
Che 'ntender no la può chi no la prova.¹⁸

Introduz seqüências de teatro no teatro, com outra história. Nada menos que *La Celestina* em TV. Por exemplo:

Gingle: Se você é de ação, se você não para, só use cuecas (3 vezes),
cuecas Guevara!!!
Garota Propaganda – Seja um homem do século XX! Viva seu tempo;
sinta a trepidante pulsação do mundo! Use Cuecas Guevara!
Apresentadora - Vamos receber agora no nosso palco-auditório o
personagem Parmeno, criado de Calisto. Uma salva de palmas para ele
(aplausos). Boa noite, Parmeno, Você está bem?
Parmeno – Boa Noite. Tudo bom
Apresentadora: Parmeno, você que, como criado de quarto, participa
da intimidade de Calisto, poderia nos contar como foi que ele e
Melibea se conheceram?
Parmeno - Pois não: por perder-se um dia o falcão, foi causa de sua
entrada no Jardim de Melibea para procurá-lo, a entrada, causa de vê -
la e falar – lhe, a fala engendrou o amor, o amor pariu o sofrimento e o
sofrimento causará a perda de seu corpo.
Apresentadora- Credo!¹⁹

¹⁸ ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova. Sonetos* (1283-1293), p. 2. Disponível em:
<<<http://humanaelitterae.blogspot.com/2007/01/dois-sonetos-de-dante-alighieri>>>.

¹⁹ NUNES, Luiz Arthur. *La Celestina*. Adaptação de Rojas, Fernando. Porto Alegre: Mimeo, 1970, p. 7.

Trata-se de demonstrar o poder da mídia de consumir o passado, o herói, a tragédia e a própria linguagem como se fosse um cosmético. Mas a poesia também invade e se mescla e se sobrepõem ao midiático. A fala de Parmeno, neste caso, além da marca do tempo (1500) é dita de um modo escandido, sem chegar ao lento, fazendo da bela palavra, falcão, um ponto tônico para as demais.

A Celestina pela TV recua, cochicha pelas margens, distribuída pelo que sobra do coro, um coro constante no espetáculo, maior ou menor, conforme a exigência de personagens e da função poética. Ele divide com Parmeno a fala e as imagens de um texto que dá a ver a mestria e o prazer de Celestina em seu metier, tal como ele se apresenta no original, de ROJAS:

[...] quanto aos cabaços, uns faz de bexiga, e outros costura ponto por ponto. Tem para tanto uma caixinha pintada, com agulhas delgadas [...] pratica maravilhas, que quando veio aqui o embaixador francês, três vezes vendeu como virgem uma de suas criadas. Vem até ela muitos homens e mulheres. A uns lhes pede que tragam o pão mordido pela pessoa amada; a outros um pedaço da roupa; a outros uma mecha de cabelos. Em uns pinta na palma da mão, letras com açafraão; a outros dá coraçõezinhos de cera, cheios de alfinetes espetados.²⁰

O coro acompanha Celestina, passeia pelo público, personaliza a narrativa, conta mais detalhes, oferece serviços em nome dela etc. Também ela e Melibea concedem entrevista a TV. A donzela, vestida por “Clodovil”, figurinista de grande sucesso, despreza aquele Calisto apaixonado por ela. A apresentadora, entretanto, torna-se cúmplice de Celestina e seu “trabalhinho” de invocar o demônio. Tanto a história da TV como o texto de Rojas operam o caminho da comédia para a tragédia, realizam a tragicomédia. O texto e a interpretação não fazem da invocação do demônio algo tenebroso. Ambos oscilam entre a comicidade pesada e a malícia de ROJAS:

Que neste fio te envolvas e nele habites [...] até que Melibea o compre e nele fique de tal forma enredada que, quanto mais o contemple, tanto mais seu coração se abrande. [...] Que se lhe abra o coração ao rude e forte amor de Calisto [...] despedida de toda honestidade. [...] Feito isso, pede de mim conforme tua vontade. Mas se não cumprires com presto movimento aos meus desejos [...] ferirei com luz teus tristes cárceres escuros; acusarei cruelmente tuas mentiras; oprimirei com minhas ásperas palavras seu horrível nome.²¹

²⁰ NUNES, Luiz Arthur. **La Celestina**. Adaptação de ROJAS, Fernando. Porto Alegre: Mimeo, 1970, p. 5

²¹ Ibid., p. 10.

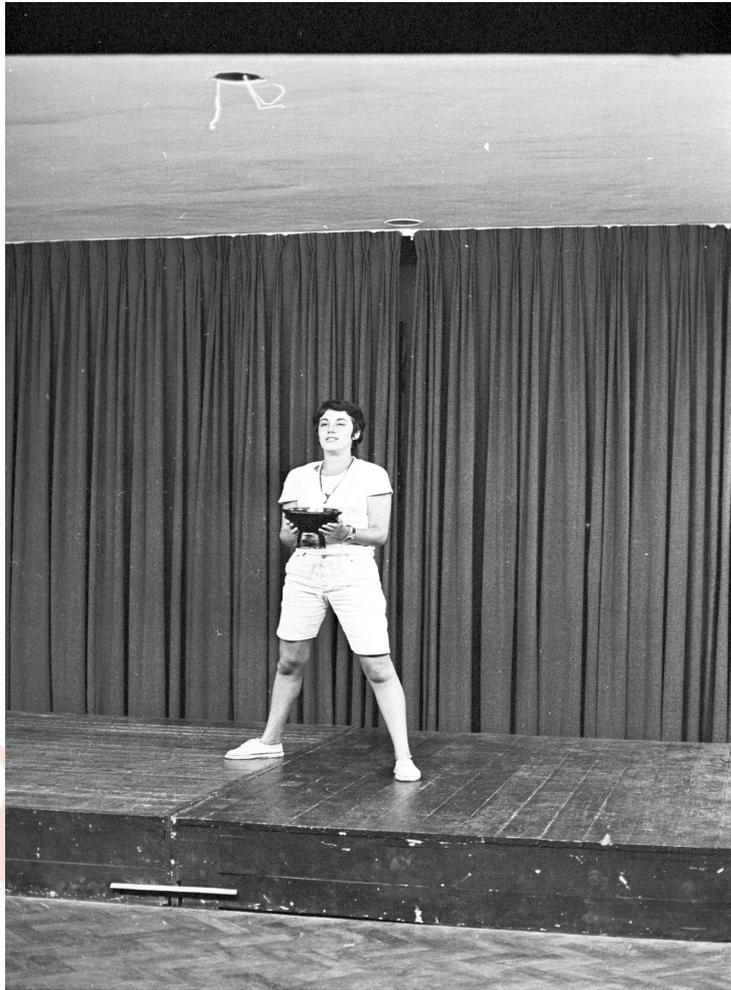


Foto 1 – Que neste fio te envolvas e nele habites
[CRÉDITOS: Data: 16/03/1970; Fotógrafo: Edgar Planella]

Celestina e o demônio têm uma relação de poder recíproca. Celestina, isto é, a feiticeira, não tem medo, nem limite a não ser o que venha da violência. Quando ela se aproxima, Melibea está protegida pela barreira de corpos dos atores. A fala de Celestina para insinuar-se e vender-lhe fio é pura inversão da fala tão comum nas lições de moral ou na apresentação de utopias em que os animais apresentam idéias: “o unicórnio que se humilha a qualquer donzela” o cachorro que perde o ímpeto e a brabeza, o galo que chama as galinhas para comer... Estes são exemplos trazidos por Celestina para

concluir: “já que todos nós somos humanos, nascidos para morrer, é certo que não se poderá considerar nascido, o que só para si nasceu”.²²

Celestina fala e ronda. São movimentos amplos, ocupa o espaço, corpo e voz, busca o público, vai e volta. Ao toque de Celestina a barreira se abre, mas quando em seu discurso aparece o nome de Calisto, o doente precisando de compaixão, Melibea percebe a ameaça. Embora desfeita a barreira um ator alcança-lhe o bastão. Celestina e Melibea lutam e falam, compassadas pela respiração. Imobilizadas uma pela outra, com os bastões cruzados, diz Melibea “[...] queimada sejas, alcoviteira, falsa, feiticeira [...] Jesus! Jesus! Tira essa mulher da minha frente que não me deixou gota de sangue no corpo”.²³ Mas a outra pede por Calisto, para curar sua dor de dentes, uma oração de Santa Polônia e o cordão de Melibea que tocara todas as relíquias.

Depois de colocar nas mãos de Celestina seu cordão, Melibea percebe o crescendo da paixão, sua impotência e seu efeito devastador. Ela está só, exposta no palco sob uma luz de luto, quase branca. Ela dirige-se ao público mas fala consigo mesma. O texto é dito com certa ênfase no final das palavras, para que tudo se escute, para que a emoção tenha voz.



Ah, infeliz de mim! Ah infortunada donzela. Muito melhor me fora ter cedido ontem à petição e demanda de Celestina, quando veio me rogar da parte daquele senhor, cuja vista me cativou. Assim eu teria sanado a mim e a ele, em vez de vir somente agora descobrir minha chaga. Talvez até desconfiado da minha boa resposta, ele já tenha posto seus olhos no amor de outra.²⁴

Chama por Celestina: “a ti a quem os céus, o mar e a terra, com os infernais centros obedecem. A ti humildemente suplico dê a meu ferido coração resignação e paciência para dissimular minha terrível paixão”.²⁵

E retorna sobre si mesma, precisamente:

Não se desdoure aquela folha de castidade que tenho pousado sobre esse amoroso desejo. Ah gênero feminino encolhido e frágil; porque não foi também concedido as fêmeas o poder de publicar seu escondido e ardente amor, como nos homens?²⁶

²² NUNES, Luiz Arthur. **La Celestina**. Adaptação de ROJAS, Fernando. Porto Alegre: Mimeo, 1970, p. 12.

²³ Ibid., p. 13.

²⁴ Ibid., p. 16.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

“Queres, amor, perder-me a mim e danar a minha honra?”.²⁷ Prossegue Melibea sabendo-se no caminho sem volta que a marginalizará socialmente.

No encontro dos amantes acontece a mescla de mais um texto em que os atores serão os personagens. Os amantes se encontram numa dança de cabeça para baixo: são suas pernas projetadas pela coluna, para cima, que se roçam, cruzam, descem enroladas, para depois subirem voltando a posição inicial, até Calisto imobilizar Melibea entre suas pernas. A coluna arqueada, a cabeça de Melibea pende voltada para o público. Passam-se alguns segundos e Calisto lança um jato de ketchup sobre ela. Suco de tomate consuma a tragicomédia de Calisto e Melibea.



Foto 2 – Ah gênero feminino escondido e frágil
[CRÉDITOS: Data: 15/04/1970; Fotógrafo: George Franceschi]

Os atores explodem, discordam da dupla de intérpretes: “espera aí gente, não são vocês que fazem Calisto e Melibea, em segundo lugar, a maneira como vocês representaram a cena está completamente errada”.²⁸

E assim continuam: o papel isso, o papel aquilo, todos se achavam talhados para um e outro papel, já iam se espalhando, aliciando o público para sua causa, comportando-se como os personagens de **La Celestina** de Fernando de Rojas, invejosos, mesquinhos, traidores, até que um deles interrompe: “é obvio que tudo foi

²⁷ NUNES, Luiz Arthur. **La Celestina**. Adaptação de ROJAS, Fernando. Porto Alegre: Mimeo, 1970, p. 21.

²⁸ Ibid., p. 23.

preparado e ensaiado [...] nossos atores não são assim tão vedetes e se entendem, graças a Deus, muito bem, eles só queriam mostrar as diferentes visões”.²⁹

A tragicomédia de Calisto e Melibea por Fernando de Rojas termina em mortandade, dentro das expectativas da época: Celestina, mancomunada com os criados de Calisto, recusa-se a dividir com eles o pagamento pelo serviço. Eles dão cabo dela. Por isso são presos e justicados. Calisto escalava o muro do jardim para encontrar-se com Melibea. Nisso, despenca-se e morre. Melibea narra seus infortúnios aos pais. Pede perdão e joga-se da mais alta torre do castelo.

Diretor e atores discordam do passado. Optam pelo presente dos anos 70. Mudam o final. Sem acordo, apresentam três soluções:

Primeira solução: Calisto e Melibea casam-se de véu e grinalda, alugam um apartamento na Independência, compram uma televisão e recebem a visita da cegonha. Escolhem a Celestina para madrinha do pimpolho. Segunda solução: Celestina abre um bordel e convida Melibea para trabalhar com ela. Calisto vem a ser o cliente mais assíduo. Terceira solução: Melibea foge de casa com Calisto e os dois tornam-se hippies. Celestina, por sua vez, vai trabalhar na televisão, onde dirige um programa de calouros, considerado pelo IBOPE como o de maior audiência em todo o país.³⁰

Calisto e Melibea, apresentados por Celestina, cantam e dançam País Tropical de Jorge Bem. Convidam os outros. Parte do público dança até que o porteiro manda todos embora.

Celestina seguiu sua polêmica trajetória. A imprensa noticia a censura do espetáculo e a suspensão dos ensaios.

Hávamos anunciado, no último domingo, a estréia de “La Celestina”, de Fernando de Rojas, numa adaptação e direção de Luiz Arthur Nunes. Ocorreu que a Censura, após os vinte dias de prazo normal para exame da peça e sua liberação ou não, pediu o corte no texto, e o envio de um novo exemplar para outro exame. Assim sendo, Luiz Arthur suspendeu os ensaios no Círculo Social Israelita, e está esperando a decisão de Brasília. Portanto, uma estréia em suspenso.³¹

Em 13 de abril o texto é liberado. Realiza-se uma sessão para a Imprensa. O círculo de crítica era então bastante restrito. Nele se destaca uma presença constante,

²⁹ NUNES, Luiz Arthur. **La Celestina**. Adaptação de ROJAS, Fernando. Porto Alegre: Mimeo, 1970.

³⁰ Ibid., p. 23.

³¹ **Correio do Povo**, Cia. Jornalística Caldas Jr, Porto Alegre p. 23, 29 de março de 1970. (Museu Hipólito da Costa).

que acompanhava fielmente todos os espetáculos da cidade. Ele recebeu La Celestina do Grupo de teatro Província com uma crítica menos negativa do que abundante:

CELESTINA ESTRÉIA NO TEATRO CSI

Já registramos previamente o que é o novo teatro do Círculo Social Israelita da rua General João Telles. É mais um centro em prol do movimento artístico da cidade, que este ano deverá inaugurar outros, como o Auditório do Palácio Farroupilha, o da Pontifícia Universidade Católica e o Salão de Festa e Arte da SOGIPA.

A pré-estréia para a imprensa e convivas recebeu um bom público, que apreciou o simpático ambiente, arquitetado em boa hora.

A peça apresentada é **Celestina**, de Fernando Rojas, autor judeu espanhol da Ibéria do século XV, o qual ganhou fama principalmente através de Tragicomédia de Calixto y Melibéa com a bruxa Celestina. É obra muito estirada de 22 atos, sendo dada por Menendez y Pelayo como um poema de amor e expiação moral, trágica, ingênua e instintiva com o desfecho característico.

No Brasil, ela vem à cena em nossos dias na temporada de 1969 no Rio de Janeiro em tradução de Walmir Ayala, o poeta, crítico e autor dramático gaúcho e sob a direção de Ziembinsky, o polonês, e tendo Eva Todor, a húngara, por Celestina, com um elenco com Ivone Hoffman, Luiz Carlos Kovach, Milton Moraes e Ivã Sena e outros, numa montagem com indumentária a caráter e numa versão literal e criticada.

Entre nós, tivemos uma produção bastante distinta, com uma versão livre e modernizada, tendo o texto traduzido e adaptado por Luiz Arthur Nunes, esse diretor local que nos veio da Sorbonne e tem dirigido peças de vanguarda como a de Artaud. Adaptador como fez com *Mirandolina*, de Goldoni, aqui está com o texto que, previamente, nos proporcionou, cortando personagens e passagens inteiras e acrescentando outras compostas por ele, diminuindo a quadratura da obra, despojando-a da época, ambiente e figuração, dando o tratamento pra frente em rítmica “hippie”.

Já temos referido o que aconteceu na Europa nos idos de 1920, quando em Londres se representou *Hamlet* de casaca e com a caveira ante uma tumba no padrão do século XX.

As versões das obras podem ser literais ou livres e personalizadas, seja em J. S. Bach nas transcrições de Busone ou Stokowsky, seja no teatro grego, modulado nas

versões alemãs ou francesas de nossos tempos, como as recriações shakespearianas no cinema japonês ou norte-americano.

O teatro acadêmico e comercial se cristaliza na rotina e no pretexto do bom-gosto. O teatro rebelde, em sua contestação, trata de sacudir tudo e hoje vemos a disputa entre teatro de autor e texto e o teatro de diretor e montagem, entre o teatro literal e de fiel e exata interpretação e o de atores frente ao teatro livre, recriador até o arbitrário, buscando a fantasia e preocupando-se mais em tratar o tema sob a marcação da época, sendo a nossa a da explosão interpretativa e irrupção vulcânica do sexo, sob o império da Libidinagem e a regra do vale tudo até a anarquia contra a ordem e das direções excitantes e alucinantes, contra os autores tidos como quadrados e soporíferos.

Celestina nos é proposto com élan jovem e desabusado, como está na voga que avassala o teatro internacional, na criação como na sua expressão. Está ela bastante ensaiada e com um elenco em que há intérpretes que se apuraram na Europa. Ei-los: Luiz Fabretti, Magliani, Maria Luiza Martini, Raul Machado e Vaniá Brown, intérpretes bons, novos ou não, os quais atuam em boa forma de equipe. A musicalização é de Aroldo Hugo e tudo com boa produção e a direção lúcida de Luiz Arthur Nunes.

Uma hora e meia de duração tem o espetáculo, bem marcado e num ritmo vivaz, numa visão crítica com três desfechos de opção para o público, tendo a maneira humorística de 3 **Rostos de Eva** ou as 3 versões de **Rashmoon**, essa em forma dramática.

O programa futurista nos veio às mãos por meio de um balão e o espetáculo boliu com o público pela sua envolvimento, seguindo a trilha para a frente em voga, que é inconstante, fugaz e caprichosa como o tempo.