

Anagnorisis: cenas de reconhecimento em La Celestina

Eleni Nogueira dos Santos (USP/ CNPq)

Este texto surge com o objetivo de analisar a obra *La Celestina*, cujo intuito é apontar algumas situações que podem ser compreendidas como *anagnorisis* ou cenas de reconhecimento, conforme propôs Aristóteles na *Poética*. Ao tratar da *anagnorisis*, ele toma como exemplo obras como a tragédia clássica *Édipo rei* e a *Odisséia*, mas como se sabe o reconhecimento foi e continua sendo amplamente empregado tanto pelos autores trágicos quanto pelos comediógrafos.

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

Em relação aos tipos de reconhecimento, ele sistematizou algumas formas e estabeleceu uma classificação de valores entre eles, de acordo com o efeito que eles causariam em relação à catarse. Diante disso, afirma que o primeiro e o menos artístico de todos, embora seja o mais usado, é o efetuado através de sinais. Tais sinais podem ser de nascença ou adquiridos e estarem no corpo, como uma cicatriz, ou fora dele, ou seja, sinais externos que acompanham a personagem como os colares ou cestinhas, entre outros. Ainda assim, se pode fazer melhor ou pior uso desses sinais, sendo melhor aquele que se associa a uma peripécia.

Em segundo lugar estariam os reconhecimentos que se devem meramente à arte do poeta, por isso possui menor valor artístico; a terceira espécie seriam

aqueles ocorridos por lembranças ou despertar da memória; a quarta é o que provém de um silogismo, ou seja, de um raciocínio. Há também o reconhecimento combinado com um paralogismo da parte dos espectadores.

Ainda de acordo com ele, as melhores cenas de reconhecimentos são aquelas que derivam do próprio desenrolar da trama e estão associadas à peripécia, como ocorre em *Édipo rei*, porque dispensa o uso de sinais e, em seguida, as derivadas de um silogismo (ARISTÓTELES, XVI, 1454 b *et seq.*). Assim sendo, levamos em conta essas informações para analisarmos quatro situações que ocorrem ao longo da *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Então, a primeira das situações a ser analisada está presente no I ato da obra e acontece na casa de Calisto, entre Pármeno, um dos criados de Calisto, e Celestina, a velha alcoviteira. Em uma conversa na qual ela tenta convencê-lo a ficar do seu lado e não atrapalhar seus planos para unir Calisto e Melibea, surge este diálogo:

Celestina. ¡O malvado! ¡Cómo que no se te entiende! ¿Tú no sientes su enfermedad? ¿Qué has dicho hasta agora? ¿De qué te quejas? Pues burla, o di por verdad lo falso, y cree lo que quisieres; que él es enfermo por acto, y el poder ser sano es en mano desta flaca vieja.

Pármeno. ¡Mas desta flaca puta vieja!

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

Pármeno. ¡Como te conozco!

Celestina. ¿Quién eres tú?

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

Celestina. ¡Jesús! Jesús, Jesús! ¿Y tú eres Pármeno, hijo de la Claudina?

Pármeno: ¡Alahé, yo! (ROJAS, 2001, p. 271).

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

Nesse caso, não foi mencionado a cicatriz de Celestina nem outro tipo de sinal para que houvesse o reconhecimento, ele a reconhece imediatamente. Ela, porém, que continuava na “ignorância”, após a revelação, aceita sem contestar a declaração dele como uma prova de identidade. Surgem durante o diálogo as evidências de alguns fatos que confirmam a convivência de ambos anteriormente, entretanto fica claro que somente a declaração do criado é suficiente para concretizar o reconhecimento. Nesse sentido, podemos entender que houve um reconhecimento, ainda que não tenha a presença do verbo “reconhecer”. Nota-se, todavia, a presença do verbo “conhecer”. Esse reconhecimento não causa uma reviravolta imediata na trama, mas a “amizade” que ressurge, nesse momento, entre eles culminará em catástrofe¹.

A segunda situação se passa no IV ato entre Lucrecia e Alisa, criada e ama, respectivamente; a cena surge em decorrência da visita de Celestina à casa de Pléberio. Ao chegar à casa de Melibea, ela é recebida por Lucrecia; enquanto as duas conversam, chega Alisa, e, com isso, surgem estes diálogos em que se dá o reconhecimento:

Alisa. *¿Con quién habla, Lucrecia?*

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

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

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

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

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

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

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

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

Lucrecia. *He vergüença.*

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

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

Alisa. *¡Hy, hy, hy! ¡Mala landre te mate si de risa puedo estar, viendo el desamor que debes de tener a esta vieja que su nombre has vergüença nombrar! Ya me voy*

recordando de ella. ¡Una buena pieza! No me digas más. Algo me verná a pedir. Di que suba.
Lucrecia: *Sube, tía* (ROJAS, 2001, p. 316-317).

Essa cena é bastante curiosa, não só pelo caráter de comicidade que possui, mas também pelo fato de ser aqui que, pela primeira e única vez, é retratado o riso de uma personagem que não pertence à classe social baixa. Além disso, podemos perceber a presença constante do verbo “conhecer”. Vimos que a primeira característica mencionada por Lucrecia é a cicatriz da alcoviteira, mas não funciona como prova de reconhecimento, e a ama pede mais informações, então ela explica a origem da cicatriz, e mais informações são solicitadas. A moça fala de outras atividades e depois do seu ofício principal, mas sem sucesso. E por último, ainda sem reconhecer a velha, Alisa pergunta o nome, e é somente essa informação que serve como prova, definitiva, para o reconhecimento de Celestina por Alisa. Na fala que se dá o reconhecimento, não aparece o verbo “conhecer” ou “reconhecer”, mas sim o “recordar”, que, nesse caso, é equivalente ao “reconhecer”.

No decorrer do diálogo, ao que tudo indica, Celestina e Alisa não estão se vendo, e a velha só aparece para a ama depois do reconhecimento. Isso, no entanto, não poderia ser diferente, pois, como se sabe, ambas se conheciam, assim sendo, não funcionaria o reconhecimento se estivessem frente a frente.

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

Mais adiante, nesse mesmo ato e na mesma casa, temos a terceira cena que analisaremos, uma cena que mais uma vez envolve Celestina. Agora, entre ela,

Lucrecia e Melibea. Após algum tempo de conversa entre a alcoviteira e Melibea, esta pergunta àquela se ela é realmente Celestina, ao que a velha responde:

Celestina. *Señora, hasta que Dios quiera.*

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

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

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

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

Melibea. *No es tan poco tiempo dos años, y más que la tiene arrugada (ROJAS, 2001, p. 323-324).*

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

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

(a cicatriz), conforme explica a jovem, ela estaria entre as menos valorizadas pelo Estagirita. Vale ressaltar, todavia, que esse sinal teve aqui um bom uso.

A quarta e última situação que analisaremos está presente no XII ato. Nela há um diálogo que retrata o primeiro encontro entre Calisto e Melibea. Assim que chegaram ao local do encontro, Melibea conversa com sua criada com o intuito de saber se quem conversava do outro lado do muro era, realmente, Calisto. E assim, surge essa conversa entre os três:

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

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

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

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

Lucrecia. (*Aparte Adentro*) *Allégate, señora, que sí es, que yo le conosco en la voz* (ROJAS, 2001, p. 475).

Como se sabe, pelo menos até esse momento, não houve, em cena, um encontro entre Calisto e Lucrecia. No entanto, ela afirma que o reconhece pela voz; e pelo contexto parece ficar claro que ambos se conheciam, pois ao declarar que conhece a voz de alguém é porque já a conhecia ou pelo menos escutou sua voz anteriormente. Na última fala da criada, fica evidente que a voz de Calisto funcionou como um sinal ou prova do reconhecimento. Nota-se também que há a presença do verbo “conhecer”. Essa cena, por um lado, é bem curta e bastante simples, mas, por outro lado, é diferente daquelas que foram exemplificadas na *Poética*. Entretanto, pode ser entendida como um reconhecimento por sinais, ou seja, através da voz. Devido às circunstâncias, esse sinal era o mais adequado, uma vez que as personagens não estavam se vendo, já que estavam separadas pelo muro. A situação é cômica se observarmos o equívoco de Calisto, entretanto, esse é também o primeiro dos encontros entre eles e que, posteriormente, resultaria em catástrofe.

Enfim, como ficou dito, algumas situações analisadas apontam, naquele momento, para situações cômicas, mas posteriormente contribuem ou resultam em catástrofes. Diante disso, o que parece ser mais relevante destacar é que o que os autores criaram, com esses diálogos, funciona do ponto de vista dramático semelhante à proposta de Aristóteles. Sendo assim, pode-se afirmar que há em *La Celestina* a *anagnorisis* ou cenas de reconhecimentos. Elas não são tão bem elaboradas como aquelas presentes na *Epopéia*, nem nas grandes tragédias gregas, por isso acreditamos que o mais provável é que os autores não tinham como foco principal as cenas de reconhecimento.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DUARTE, Adriane da Silva. Cenas de reconhecimento na comédia antiga. In: FACHIN, Lídia; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Orgs.). *Em cena o teatro*. Araraquara: Cultura Acadêmica Editora/ Laboratório Editorial UNESP/ Araraquara, 2005. p. 157-175.

FRANÇA, Júnea Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 6. ed. rev. e aum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

RUSSELL, Peter. Introducción y edición. In: ROJAS, Fernando de. *La Celestina comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. 2. ed. Madrid: Castalia, 1993.

SEVERIN, Dorothy S. Introducción. In: ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Madrid: Cátedra, 2004. p. 11-44.

Nota

¹ O termo “catástrofe”, nesse texto, é empregado no sentido em que propõe Aristóteles, ou seja, “A catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (ARISTÓTELES, XI, 1452 b 9).