

***La Celestina* e o teatro brasileiro no regime militar**

Dulciane Torres Lins (USP)

La Celestina, como ficou conhecida a *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, é uma obra de singular importância na história da literatura mundial. A ela creditamos a origem da moderna literatura em prosa, seja como drama ou como romance. Para nós, seguindo a opinião de críticos como Maria Rosa Lida de Malkiel (1962), Peter E. Russel (1991), entre outros, *La Celestina* é um texto essencialmente dramático e, mesmo aceitando que não foi escrito visando a uma representação teatral, já foi adaptado para o palco em inúmeros países em diferentes épocas.

No Brasil do regime militar, foi no palco que *La Celestina* veio a público pela primeira vez em três diferentes leituras: a primeira no Rio de Janeiro, a segunda em São Paulo e a última em Porto Alegre. Passados quase quarenta anos, o Brasil conhecerá em breve nova tradução do texto espanhol feita por Millôr Fernandes, seguida de uma montagem teatral a crédito da atriz Tereza Raquel, prevista para este ano. Para nós, tal interesse só confirma a vitalidade dessa obra que vem inspirando a imaginação criadora de tantos artistas.

Neste trabalho, analisaremos o súbito interesse na adaptação e encenação do texto espanhol no contexto brasileiro de 1969/ 1970, procurando apontar as contradições desse período no âmbito do teatro brasileiro¹. Principalmente na montagem paulista de *La Celestina*, discutiremos se houve um propósito político que procurava levar aos palcos a questão da falta de liberdade política e a crítica àquela sociedade.

A tentativa de explicar o interesse pela representação de um texto espanhol do século XV no Brasil de 1969, leva-nos a confrontar o texto com aquilo que se pudesse relacionar à realidade brasileira.

O período imediatamente anterior foi marcado pelo inconformismo e rebelião de jovens. 1968 será o ano da revolução da juventude que vai às ruas na Europa e Estados Unidos, incendeia prédios e automóveis, faz barricadas e luta com a polícia. Os jovens, estudantes em sua maioria, pregavam a imaginação no poder, imaginação anárquica. Liberdade total: “é proibido proibir”.

No Brasil, guardadas as especificidades que caracterizavam o nosso momento, ocorre fenômeno semelhante. Estudantes, artistas e intelectuais também vão às ruas exigir liberdade e democracia. Como resultado, o regime militar intensifica a repressão aos movimentos dos estudantes e dos operários, principalmente. A censura passa a atuar com mais rigor nos meios artísticos, especialmente, após a decretação do AI-5 em dezembro de 1968.

O teatro está no auge da revolução estética iniciada antes do golpe de 64 e que assume um caráter de resistência ao regime após 64. Tais vanguardas estéticas podem ser representadas; de um lado, pelo Grupo Oficina, que procura problematizar o teatro realista, utilizando do pastiche, da paródia, do antropofagismo, da cultura de massa; de outro lado, pelo Grupo Arena, que partindo da concepção brechtiana de teatro épico procura aliar novas formas estéticas com uma atitude política. A análise de Roberto Schwarz sintetiza a representação desses grupos como revolução estética e engajamento político. Vejamos:

Se o Arena herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista, o Oficina ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 1964. Em seu palco, esta desagregação repete-se ritualmente em forma de ofensa. [...] Ligavam-se ao público pela brutalização, e não como o Arena, pela simpatia (SCHWARZ, 2000, p. 46).

Independente das propostas estéticas, o fato é que tanto o teatro de vanguarda quanto o teatro mais-bem-comportado convivem, desde 1968, com a crise da falta de público. Crise esta agravada pela censura e maior repressão pós AI-5, o que limita o processo criativo e o desenvolvimento cultural brasileiro. Parece-nos acertada a análise de Zuenir Ventura (2000, p. 47) de que “a cultura vive uma fase de transição em que, como superestrutura, tenta adaptar-se às alterações infra-estruturais surgidas no país”. O modelo capitalista de desenvolvimento, adotado pelo Brasil, além de trazer consigo uma cultura típica de países industrializados, subordina o trabalho dos artistas brasileiros às leis de mercado.

No caso específico do teatro, visto seu caráter artesanal, o processo de subordinação às leis de mercado é mais complexo, mas podemos afirmar que, em geral, o teatro que se fazia em 1969 era um teatro de livre empreendimento, baseado na aplicação de capital privado e no rendimento da bilheteria. O aluguel de casas de espetáculo era caro e a arte teatral dependia delas.

Aliado a esse aspecto econômico, a crise de falta de público leva muitos artistas de teatro a manter um olho na bilheteria e outro na cultura. Alguns, talvez, mais focados na bilheteria, trazem para os palcos brasileiros espetáculos de sucesso internacional como é o caso de *Hair* ou procuram fazer um teatro mais comercial. Outros ainda procuram levar adiante o trabalho anteriormente desenvolvido, inserindo nas representações parte da revolução de costumes que se vivia na época. Especificamente a atração do público pelo nu e pelo erotismo.

Vale ressaltar que o Brasil vivia uma espécie de frenesi erótico. O erotismo estava sendo assimilado como material de consumo na literatura, nas propagandas, no cinema. O exemplo de maior visibilidade, talvez, seja a indústria cinematográfica. A título de ilustração vejamos um trecho da matéria publicada na revista *Veja* de 01/01/69, em que o jornalista se refere à adesão de *Hollywood* nesse processo.

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

No teatro encontra-se interesse semelhante. Em outubro de 1969, o grupo Oficina que já havia escandalizado parte da sociedade em 68 com a montagem de *Roda viva* monta *Na selva das cidades* de Brecht, mantendo a linha do teatro de agressão que caracterizava o grupo. Nessa montagem, por exemplo, a atriz Ítala Nandi aparecia inteiramente nua numa cena de bordel, tendo como fundo musical a “Ave Maria” de Schubert.

Considerando o momento teatral brasileiro e a pluralidade de sentidos que *La Celestina* de Rojas comporta, muitos pontos poderiam justificar o interesse na encenação da obra. Um aspecto importante corresponde à erotização presente no texto. Segundo Peter E. Russel (2001, p. 66), *La Celestina* é um verdadeiro canto de amor, mas um amor livre de qualquer amarra social. Nela vemos o desejo sexual como fenômeno natural e irresistível, presente em homens e mulheres; a cópula como forma de se atingir o prazer espiritual, não somente físico; a sexualidade como experiência pública e lúdica, podendo ser compartilhada por outras pessoas. Levando-se em conta essa análise e as declarações dos diretores e tradutores de *La Celestina*, é possível afirmar que a justificativa das encenações ocorridas em 1969/ 1970 deveu-se à surpreendente e inusitada franqueza erótica do texto.

Aliás, mesmo depois de 1969, Ziembinski, diretor da encenação ocorrida em São Paulo, reafirma ironicamente o propósito de atrair o público da época com o erotismo da peça.

Um espetáculo interessante, um espetáculo valioso, e, por essas coisas incompreensíveis, não deu. Ele tinha toda qualidade, porque, se hoje se diz, que o que salva o espetáculo é o sexo e de preferência homem nu no palco, que essa é que é a verdade, esse espetáculo tinha quanto ao sexo todas as suas dimensões, e tinha homem nu em pelo, e mulher nua em pelo, deitado um por cima do outro.

Querem mais? Sabe aquele negócio, todo mundo gostou, mas ninguém vai, que é típico do teatro (ZIEMBINSKI *in* entrevista ao *Serviço Nacional do Teatro*, 1971).

No entanto, se o interesse na montagem de *La Celestina*, naquele contexto, deveu-se ao apelo erótico contido no texto e que poderia atrair platéia para os teatros, devemos considerar a ampla possibilidade de significação que o texto espanhol podia oferecer ao Brasil daquela época e mesmo ao de agora.

No âmbito deste trabalho, apresentaremos alguns indícios que permitem analisar a encenação de *A Celestina* em 1969, como manifestação cultural de crítica à sociedade brasileira daquele período. Porém alertamos que tentar recompor a cena teatral do final da década de 60 é recuperar os diálogos e interpretações desse período e os sujeitos históricos que dele fizeram parte e que intervieram na sociedade.

Detendo-nos na encenação paulista, destacamos inicialmente o Centro Cultural García Lorca, órgão que pertencia ao Centro Democrático Espanhol, entidade que existia há 37 anos e que, dentre outros eventos, promoveu a construção do monumento a García Lorca². Não conhecemos muito da história desse grupo, mas tal entidade era composta por anarquistas e republicanos exilados da Espanha e sempre esteve ligada a grupos de esquerda dentro e fora do Brasil, conforme verificamos na excelente pesquisa do professor André Castanheira Gattaz. Portanto o aporte financeiro à produção, que possibilitou uma montagem com 27 atores em cena mais a equipe técnica, veio de uma organização com ideologia política contrária ao sistema da época.

O diretor do espetáculo, Ziembinski, que fora um agente indispensável da renovação teatral ocorrida duas décadas antes com a encenação de *Vestido de noiva*, criticava os novos rumos que o teatro nacional seguia na década de 60, cuja concepção era oposta ao teatro com bases aristotélicas (de adoração e encantamento), segundo afirma Yan Michalski (1995, p. 330). Contrariamente às suas críticas, o diretor polonês decide experimentar as inovações da época, montando *A*

Celestina. Vejamos algumas declarações do próprio Ziembinski que comprovam essa afirmação:

Minha experiência de ator, fazendo o papel de Celestina, deveu-se ao rumo que toma o teatro moderno que se afasta cada vez mais de suas concepções aristotélicas, tornando-se um teatro de crítica, de comentário, de informação, aproximando-se, enfim, cada vez mais da concepção brechtiana [...] (ZIEMBINSKI *in O Globo*, 23/12/1969).

Parece válido deduzir que a montagem de Ziembinski, ao aproximar-se da concepção brechtiana, pretendia estabelecer um diálogo com o público, procurando responder, problematizar ou denunciar algumas das questões sociais da época. A própria concepção cenográfica do espetáculo confirma a afirmação anterior. Fugindo dos limites do palco italiano, o palco do teatro 13 de Maio foi construído com passarelas e praticáveis, simulando uma cidade com suas casas e ruas que envolviam o público, colocando-o no meio do desenrolar dos acontecimentos. A platéia ficava sentada em cadeiras giratórias, o que permitia acompanhar a ação desenvolvida pelos atores em qualquer ponto que ocorressem.

A intervenção de um coro composto de frades e coroinhas, uma cena de *flashback* mostrando Celestina jovem e a inserção de um diálogo entre uma família de operários como cena final da peça foram alguns dos recursos cênicos incluídos na adaptação para o palco, facilmente relacionados à concepção brechtiana de espetáculo, visto provocarem interrupções na narrativa e não criarem o efeito de ilusão.

A própria atuação de Ziembinski, assumindo a interpretação da personagem Celestina, sem imitar os trejeitos femininos e com o vozeirão que o caracterizava, contribui para a quebra da ilusão, ao mesmo tempo em que desmistifica a personagem.

Em relação à composição musical do espetáculo, destacamos que ela foi produzida baseada no canto gregoriano³ e servia como pano de fundo para a procissão do coro de frades e coroinhas que interrompia a narrativa. Esse tipo de música é muito significativa por ser litúrgica e monódica, portanto se ouvia uma só voz.

Aliado a isso, o próprio coro apresenta-se como uma técnica épica pelo seu efeito distanciador, equivalente ao narrador de Brecht. Isso significa dizer que o coro pode ser visto como elemento que insere na representação a visão do autor do texto ou mesmo a visão do encenador, como é o caso. Na peça em questão, o coro representa um poder unificado, no caso o poder repressor presente no Brasil em 1969. O coro é, dessa forma, o interventor da ação da peça — marcada pela liberdade dos jovens em vivenciar suas paixões — denunciando exatamente aquilo que representa, ou seja, o poder repressor.

Corroborando essa afirmação, o coro, numa das suas intervenções, atravessa o palco, trazendo um escritor carregado nos ombros, enquanto queima seus escritos. Essa cena faz, a nosso ver, clara alusão à falta de liberdade artística e à autocensura imposta pelo medo que dominava muitos artistas da época. É a própria imagem da repressão que caracteriza o *establishment* do período.

Outro indício que merece comentário encontra-se no programa da peça, no qual há um texto de Maravall ressaltando como o comportamento dos personagens naquela situação social indica a principal característica da crise da modernidade: o individualismo. Realmente, a análise do texto adaptado demonstra que o individualismo é um traço presente em quase todos os personagens. Em Calisto, é traço predominante em todas as ações, até mesmo quando os criados Sempronio e Parmeno morrem, o jovem senhor não demonstra a menor solidariedade, pelo contrário, só se preocupa com sua reputação e com o fato de estar atrasado para encontrar Melibea.

Dessa forma, parece-nos que a encenação paulista expõe e critica os mecanismos de um mundo utilitarista, marcado por um individualismo exacerbado e voltado para o consumo, constituindo-se numa experiência desagregadora.

Procuramos, no espaço deste trabalho, apontar alguns aspectos da encenação de *A Celestina* que dialogavam intensamente com a sociedade brasileira do final da década de 60. Sabemos que o tema proposto ultrapassa os limites dessa exposição, mas através dela pretendemos abrir o debate sobre a contribuição de *A Celestina* num momento cultural brasileiro muito específico, em que a ditadura militar expõe a face mais perversa do regime, pretendendo calar qualquer voz dissonante.

Referências

GATTAZ, André C. *Braços da resistência: anti-franquista em São Paulo, história oral da imigração espanhola*. Dissertação (Mestrado em História), USP, São Paulo, 2005.

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

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

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio. *De la Edad Media a la edad conflictiva: estudios de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1972.

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

ROJAS, Fernando de. *La Celestina — comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia, 1991.

_____. *A Celestina*. Tradução de Eudinyr Fraga. 1969. 68 p. (Mimeo).

RUSSEL, Peter. Introducción. In: ROJAS, F. *La Celestina — comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia, 1991. p. 11-158.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

TUMSCITZ, Guilherme. Ziembinski “pra frente”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1969.

VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. In: *Da resistência à repressão. Anos 70/ 80*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

Notas

¹ Quando falamos em teatro brasileiro, consideramos aquele produzido nos grandes centros urbanos — Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre — e destinados a um público específico: a classe média.

² O monumento a García Lorca, obra de Flávio de Carvalho, ficou conhecido no Brasil quando da campanha pela sua construção em 1968, fato que reuniu artistas e intelectuais brasileiros como: Francisco de Almeida Salles, Renata Pallotini, Ligia Fagundes Telles, Alberto D’Aversa, entre outros. Depois voltou às manchetes dos jornais, devido ao atentado sofrido em julho de 1969, atribuído na época ao Comando de Caça aos Comunistas.

³ O canto gregoriano é um tipo de música vocal monódica (só uma melodia), não acompanhada por instrumentos musicais. As suas características próprias foram herdadas dos salmos judaicos, assim como dos modos (equivalentes às escalas) gregos, que no século VI foram selecionados e adaptados por Gregório Magno para serem utilizados nas celebrações religiosas da Igreja.