

A IMAGEM DA BRUXA EM *LA CELESTINA*, DE FERNANDO DE ROJAS

THE FIGURE OF THE WITCH IN *LA CELESTINA* BY FERNANDO DE ROJAS

Bárbara Loureiro Andreta¹
Anselmo Peres Alós²

RESUMO: *La celestina* veio a público em 1499, e tem sua autoria atribuída a Fernando de Rojas. Este trabalho tem, como objetivo, em um primeiro momento, analisar a imagem do feminino apresentado em *La Celestina*, especialmente através da personagem Celestina para, em seguida, analisar as relações da obra literária *La Celestina* com a pintura *La Celestina*, de Pablo Picasso. Desta forma, esta pesquisa foi realizada por meio de referencial bibliográfico. Verificou-se que há algumas diferenças entre a descrição literária da anciã e a pintura de Picasso. Entretanto, tanto na obra literária quanto na obra pictórica, sua astúcia é um traço marcante.

PALAVRAS-CHAVE: *La Celestina*. Feitiçaria. Bruxa. Fernando de Rojas. Pablo Picasso.

ABSTRACT: *La Celestina* became public in 1499 and its author was Fernando de Rojas. Firstly, this work aims at analyzing the feminine image presented in his work through the character Celestina to after analyze the connections between the literary work and the painting *La Celestina* by Pablo Picasso. This research was carried out through bibliographic reference and it was identified some differences between the elder woman in the literary work and the one in the painting. As a result, the literary work as well as the pictorial work, present the perspicacity of Celestina as a strong feature.

KEYWORDS: *La Celestina*. Witchcraft. Witch. Fernando de Rojas. Pablo Picasso.

¹ Graduada em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), e em Psicologia pelo Centro Universitário Franciscano de Santa Maria (UNIFRA). Acadêmica do Curso de Letras/Espanhol – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM. Bolsista CAPES/DS.

² Orientador. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor Adjunto no Departamento de Letras Vernáculas da UFSM. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma instituição.

INTRODUÇÃO: ACERCA DA OBRA E DE SUA AUTORIA

La Celestina é considerada uma das obras mais importantes da literatura espanhola. Tem sua autoria atribuída ao Bacharel em Direito Fernando de Rojas. Fernando de Rojas nasceu em 1476, provavelmente em Puebla de Montalbán, província de Toledo, visto que, em seu testamento, assinado em 03 de abril de 1541, é esta a localidade que consta como o local de seu nascimento. A data exata de sua morte é desconhecida. Entretanto, acredita-se que o autor de *La Celestina* tenha falecido entre 03 e 08 de abril de 1541, uma vez que foi neste período que ocorreu o inventário de seus bens. Ademais das informações acerca de seu nascimento, falecimento e do fato de ter estudado Direito, sabe-se que Fernando de Rojas pertencia a uma família de judeus convertidos e a ele, não foi permitido defender seu sogro diante do Tribunal da Inquisição, em 1525 (PARKER, 1998, p. 145). Entretanto, ainda hoje, séculos após sua primeira publicação, dois grandes mistérios rondam a obra e permanecem inconclusos: a existência de duas versões do texto e a autoria do Primeiro Ato.

Sabe-se que há duas versões de seu texto. Uma delas, a primeira a ser editada, na cidade de Burgos, provavelmente em 1499, tinha como título *Comedia de Calisto y Malibea*, e estava dividida em dezesseis atos. Outra versão, editada no ano de 1500, em Toledo, e no ano de 1501, em Sevilha, tinha como título *Tragicomedia de Calisto y Malibea* e estava dividida em vinte e um atos (PARKER, 1998, p. 150)³.

Ao longo dos séculos, algumas dúvidas surgiram a respeito da autoria do primeiro ato de *La Celestina* (CEJADOR, [s.d.], p. 3-4). A desconfiança quanto ao primeiro ato ser ou não de autoria de Fernando de Rojas deve-se a uma carta que sempre foi publicada nas primeiras páginas do livro, na qual o autor alega que teria encontrado o primeiro ato e escrito os outros quinze atos (PARKER, 1998, p. 151). Entretanto, diversos historiadores da literatura opinam que esta seria uma estratégia editorial, e se entende que a obra tem como único autor Fernando de Rojas, especialmente por considerar que em toda a obra há uma unidade de personagens, estilo e linguagem, o que confirmaria que a obra é de autoria de uma única pessoa (CEJADOR, [s.d.], p. 3-4). Por outro lado, há quem defenda que Juan de Mena (1411-1476), autor de *Rueda de la Fortuna* e Rodrigo de Cota (vivo até 1511), autor de *Diálogo entre el amor y un caballero viejo*, são dois nomes fortes da literatura da época tidos como possíveis autores do primeiro ato de *La Celestina* (PARKER, 1998, p. 151).

Este texto dramático apresenta a história de um jovem apaixonado – Calisto – que, no auge de sua paixão pela jovem Malibea, corrompe seus funcionários e faz um acordo com Celestina, uma mulher que é considerada bruxa e dona de um prostíbulo local. O feitiço de Celestina funciona e Calisto é correspondido por Malibea. Entretanto, uma série de infortúnios acontece e levam à desgraça todos os envolvidos nas práticas de feitiçaria de Celestina. Calisto e Malibea morrem; Celestina acaba por ser

³ Destaca-se que a versão utilizada para este trabalho contém vinte e um atos.

assassinada pelos funcionários de Calisto, em uma briga em que os funcionários reivindicavam uma parte do dinheiro que Calisto havia dado a Celestina pelos seus trabalhos de feitiçaria e, por fim, os funcionários de Calisto são assassinados por aguazis⁴, quando fugiam da casa de Celestina, após assassiná-la. Sendo assim, considerando-se o título da obra na edição de 1500 – *Tragicomedia de Calisto y Malibea* – pode-se considerar que a mesma pode ser considerada uma tragicomédia, pois, de acordo com Gröne, Kulessa e Reiser (2009), sob esta denominação inclui-se as obras que apresentam um conflito dramático, representado através de episódios cômicos e, com um final trágico, sendo muito comum no *Siglo de Oro* Espanhol (GRÖNE, KULESSA, REISER, 2009, p. 96). Segundo Mary Parker (1998, p. 154), Fernando de Rojas teria exercido significava influência na literatura posterior a ele, em obras como *El licenciado Vidriera*, de Miguel de Cervantes; *La Dorotea*, de Lope de Veja e *El Buscón*, de Francisco de Quevedo, uma vez que estas obras também incluem a mágica e a bruxaria em suas temáticas, elementos que foram introduzidos por Fernando de Rojas em *La Celestina*.

Ao se considerar o contexto histórico em que *La Celestina* foi escrito, a saber, a Espanha Medieval, durante a Inquisição Espanhola, compreende-se que a prática da bruxaria, especialmente por mulheres, era condenada e vista como uma prática herética. Destaca-se que o termo “inquisição” refere-se à perseguição judicial dos hereges pelos tribunais especiais da Igreja. A Inquisição espanhola difere dos outros tribunais na medida em que ocorreu diretamente sob a autoridade da Coroa espanhola. Entretanto, não foi a primeira inquisição a operar na Espanha (ALVES; AGUIAR, 2011, p. 1041). Este trabalho tem, como objetivo, em um primeiro momento, analisar a imagem do feminino inquietante e devastador apresentada em *La Celestina*, especialmente através da personagem Celestina para, em seguida, analisar as relações da obra literária *La Celestina* com a pintura *La Celestina*, de Pablo Picasso.

A BRUXARIA NA IDADE MÉDIA

A partir da Alta Idade Média, em meados do século XIII, quando as práticas mágicas se tornaram cidadinas, sortilégios e feitiçarias passaram a ser vistos como um problema para a “estratégia cristã”, que buscava uma superposição do cristianismo ao paganismo. O pensamento pagão, até então, intocado pelo cristianismo, foi resgatado a partir do século XII, quando a Igreja Católica teve contato com livros árabes de ocultismo e recuperou textos gregos a respeito da referida temática (HANCIAU, 2009, p. 77).

Nos séculos XIII e XIV, as feiticeiras disseminaram-se, e é possível destacar dois períodos da história da feitiçaria no Ocidente: o primeiro momento ocorreu entre os séculos XI e XIII, quando a magia ocidental descobriu o Oriente como um grande livro de receitas de magia, que aos poucos, se abriu para o Ocidente. Neste momento, houve a expansão de textos gregos traduzidos, como as *Cyranides* (1168), os livros

⁴ Aguazil: antigo funcionário da justiça, ou da polícia.

atribuídos a Hermes e os *Secrets*, que se acredita serem de autoria de Aristóteles. O segundo momento desenvolveu-se principalmente entre os séculos XIII e XIV. Este período ficou conhecido como o período da feitiçaria satânica, momento no qual Lúcifer tornou-se príncipe e as heresias maniqueístas tornaram-se responsáveis pela disseminação de uma visão de mundo que confrontava os princípios do bem e os princípios do mal (HANCIAU, 2009, p. 81-82).

Nubia Hanciau (2009, p. 82) considera que é de extrema relevância destacar os seguintes pontos no que se refere à história da feitiçaria: durante a Idade Média, Renascimento e até o século XVII, magia, bruxaria, feitiçaria, superstições em geral e religião misturaram-se sem tréguas; não há distinção clara entre os vários tipos de feitiçaria (mas ambiguidades e grande confusão semântica) que originaram a condenação de muitas mulheres às fogueiras da inquisição. Neste contexto medieval de caça às bruxas, a tradição e a Igreja desempenharam um papel muito importante, uma vez que consideravam a mulher como inferior ao homem, lasciva, mentirosa, fraca, ligada às categorias do frio e do úmido e, conseqüentemente, tendo uma afinidade natural maior com o demônio e maior predisposição à feitiçaria (HANCIAU, 2009, p. 82).

O medo das mulheres não é um fenômeno típico da Idade Média, pois este sentimento vem de longa tradição, segundo aponta Hanciau (2009, p. 82-83). Desde a Antiguidade Clássica, a mulher era vista como um alguém capaz de trazer males ao mundo, como mostra a mitologia grega, com o mito de Pandora. Segundo tal mito, foi Pandora quem abriu o presente enviado por Zeus a Epimeteu, tornando-se, dessa forma, a responsável pela introdução de todos os males do mundo. Na Idade Média, São Tomás de Aquino acreditava que quando a mulher pensa sozinha, pensa o mal. Entretanto, a maior herança do antifeminismo foi deixada por dois padres dominicanos alemães, Henry Kramer e James Sprenger, em 1484, com sua obra *Malleus Maleficarum*, em que os autores, detratores das mulheres, apresentam uma imagem de mulher que atravessou séculos e influenciou nos seus julgamentos impiedosos (HANCIAU, 2009, p. 83):

“You do not know that woman is a chimera but you ought to know that that triple-shaped monstrosity is made lovely with the outstanding face of a lion, befouled with the stomach of a smelly she-goat and armed with the tail of a poisonous snake.” He means that her countenance is beautiful, her touch malodorous, and her interaction with others destructive. Let us also hear another characteristic, that of her voice. For she is lying in speech just as she is in nature. She is stinging and yet pleasing, and as a result of this the voice of women is compared to the song of the Sirens, who attract those who sail past with sweet melody and eventually kill them. Women do kill in that they empty wallets, drain strength, and forcibly cause the loss of God. Again Valerius says the following in the letter *To Rufinus*, “The delight gives pleasure and the transgression pricks the senses. The flower of Venus is a rose because under its dark-red color lurk many thorns.” So Proverbs 5[:3-4]: “Her throat is more shiny than oil,” that is, “her most recent speech is bitter like wormwood” (MACKAY, 2009, p. 169).

Percebe-se, através da citação acima, que o *Malleus Maleficarum* contribuiu para a propagação, na Idade Média, da imagem da mulher como uma pessoa de semblante bonito, porém de tocar fétido e interação destrutiva para com as outras pessoas; voz agradável, comparada ao canto das sereias, capaz de atrair as pessoas para, eventualmente, matá-las; pessoas portadoras de um discurso amargo e causadoras da perda do contato com Deus.

A imagem da bruxa, entretanto, apresenta certa ambiguidade, uma vez que a bruxa podia ser tanto a bela jovem sedutora como a horrenda anciã, aparentada com a morte. A imagem da bruxa mostra uma forma de enxergar a mulher na época, especialmente quando esta expressa algum poder. Toda a mulher que era, de alguma forma, detentora de algum poder na sociedade patriarcal da época era vista como uma figura maléfica e corruptora, merecedora de castigo, podendo ser esse castigo a forca, a fogueira ou a solidão. Sendo assim, a imagem da mulher bruxa teve uma função pedagógica de cunho moralizador durante os séculos em que a Igreja focou a doutrina cristã no combate ao mal, personificado na figura de Satanás, inimigo de Deus (ZORDAN, 2005, p. 232-233). Não se pode dizer que as mulheres acusadas e condenadas por feitiçarias e bruxarias representavam, efetivamente, uma ameaça ao clero vigente, mas as condenações de heresias afirmavam o poderio religioso, ideologicamente teocentrista (ZORDAN, 2005, p. 235).

A BRUXARIA NA LITERATURA ESPANHOLA: LA CELESTINA

La Celestina tem como protagonista a personagem que dá nome à obra. Trata-se de uma anciã que é o centro de um sistema de relações extremamente complexas entre os demais personagens, que se veem implicados em um incontrolável fluxo de ódios, simpatias, interesses e vontades que, acabam por encontrar sua origem na influência de Celestina sobre suas vontades. Neste contexto, tem-se, nesta peça, um ativo microcosmo de instintos e paixões, cujo núcleo é a influente personalidade da protagonista, uma vez que ela é a única personagem que tem relações de primeira importância com todos os demais personagens (GALÁN, 1995, p.60).

Mercedes Alcalá Galán (1995, p. 60) destaca o papel pseudo-maternal de Celestina na obra. A protagonista é chamada pelos demais personagens de *madre*, o que remete a uma identidade maternal da personagem. Entretanto, há uma perversa criação de laços de dependência, um controle sutil e eficaz sobre os sentimentos e vontades dos demais personagens. Desta forma, esta “maternidade espiritual” supõe o reconhecimento de um poder imprevisível e, ao final, irrevogavelmente negativo sobre as pessoas de sua relação (GALÁN, 1995, p. 60).

Nesta obra, tem-se a imagem de uma mulher ligada a práticas de magia, a velha Celestina, que utiliza seus supostos poderes mágicos para unir casais, especialmente para fins sexuais. Além de se utilizar da magia para unir casais, Celestina também é

conhecida por ser dona de um prostíbulo local. Tem-se, nesta obra, uma velha senhora que une casais tanto em seu prostíbulo quanto através de sua magia:

Pármeno: [...] Ella tenía seis oficios, conviene a saber: labradora, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera. Era el primer oficio cobertura de los otros, [...]. Asaz era amiga de estudiantes y despenseros y mozos de abades; a éstos vendía ella aquella sangre inocente de las cuitadillas, la cual ligeramente aventuraban en esfuerzo de la restitución que ella les prometía (ROJAS, 1991, p. 74).

Florencio Sevilla Arroyo (2009, p. 185) defende que, em *La Celestina*, a magia recebe um tratamento tão demorado, tão insistente e tão diversificado de maneira que não é possível reduzi-la a um simples componente “ornamental” na trama. Entretanto, o quarto ato merece especial atenção, por ser quando acontece a visita de Celestina à jovem Malibea e quando a Celestina pode, então, jogar o seu feitiço sobre a jovem, fazendo-a apaixonar-se perdidamente por Calisto.

No quarto ato, Celestina visita Malibea, alegando que Calisto está muito doente, na tentativa de conseguir, assim, aproximar o jovem casal:

Celestina: [...] Yo dejo un enfermo a la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida, que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará, según la mucha devoción tiene en tu gentileza (ROJAS, 1991, p. 120).

[...]

Malibea: Por Dios, que sin más dilatar me digas quién es ese doliente, que de mal tan perplejo se siente, que su pasión y remedio salen de una misma fuente.

Celestina: Bien ternás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto (ROJAS, 1991, p. 121)

[...]

Malibea: [...] ¿Qué palabras podías tú querer para ese tal hombre, que a mí bien me estuviese? Responde, pues dices que no has concluido, y ¡quizá pagarás lo pasado!

Celestina: Una oración, señora, que le dijeron que sabías de Santa Apolonia para el dolor de muelas [...] (ROJAS, 1991, p. 123).

Nesta longa conversa entre Celestina e Malibea, a velha senhora diz para Malibea que o problema de Calisto, que o faz estar à beira da morte é dor de dentes e pede para que a jovem faça uma oração à Santa Apolônia, considerada, então, a padroeira dos males dentários.

Javier Herrero (1986) dedica-se a uma longa avaliação semântica a respeito do significado da dor de dentes na literatura espanhola desta época. Neste quesito, Herrero (1986, p. 133-134) procura analisar as metáforas como elementos subversivos no contexto da literatura medieval espanhola, buscando desde seus usos na tradição popular até seu uso literário, como as metáforas usadas por Quevedo no poema “De Quevedo a uma mujer que viéndole enamorado se casó con un capón” que transformaram todas as imagens usadas por Quevedo em um poema obsceno e blasfemo em algo religioso.

Seguindo esta análise, Herrero (1986, p. 134-141) considera que a metáfora da 'dor de dente' deve ser cuidadosamente analisada em *La Celestina*, por ser uma metáfora popular da época, utilizada na literatura. Herrero (1986, p.137) defende que a 'dor de dente' é uma metáfora para a relação sexual, advinda da tradição popular, que aparecia ocasionalmente na literatura popular e em textos de caráter erótico ou oculto na Espanha Medieval.

Herrero (1986, p. 140) entende que esta metáfora originou-se, no contexto da Inquisição Espanhola, através das práticas de feitiçaria. O autor retoma o livro *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla Nueva*, de Sebastián Cirac Estopaña, no qual constava que, quando as bruxas queriam despertar o desejo sexual em uma pessoa, elas picavam a vítima com uma seta, e esta seta, antes de tocar o coração da vítima, deveria antes ter tocado o Livro de Barrabás. Herrero (1986, p. 140) considera que, para estes encantos, Barrabás e Satã eram equivalentes e que, no contexto inquisitorial espanhol, acreditava-se que as bruxas retiravam o veneno da luxúria dos dentes do diabo, para levá-lo ao coração de suas vítimas. Assim, a seta, envenenada pelos dentes de Satã, seriam equivalentes a uma mordida do diabo, causadora de irresistível luxúria (HERRERO, 1986, p. 141).

Cabe ressaltar que, no *Malleus Maleficarum*, escrito pelos inquisidores alemães Henry Kramer e James Sprenger, em 1484 (e que serviu como base para a perseguição de mulheres praticantes de feitiçaria durante a Inquisição Espanhola), instruía os inquisidores sobre a forma como o diabo, a serpente bíblica, usava a luxúria como um meio para a corrupção universal:

There is in them (the devils) a natural madness, a rabid concupiscence, a wanton fancy . . . from witches they usurp to themselves the worship of God, and by this means magic spells are made. . . And although they have a thousand ways of doing harm . . . and in every way to subvert and perturb the human race; yet their power remains confined to the privy parts and the navel. . . For through the wantonness of the flesh they have much power over men; and in men the source of wantonness lies in the privy parts, since it is from them that the semen falls, just as in women it falls from the navel (KRAMER; SPRENGER, 1970, p. 23-24).

Frente a tal cenário, a corrupção satânica da humanidade era encontrada na luxúria e as bruxas, na Idade Média e, em especial, na Espanha dominada pela Inquisição, eram vistas como instrumentos escolhidos pelo demônio para continuar o trabalho que a serpente iniciou no Paraíso e assim, destruir a humanidade através da luxúria (HERRERO, 1986, p. 142).

Nesse ensejo, a presença de um clamor desejante e de atribuições fálicas faz de todas as bruxas figuras sexualizáveis, mesmo as mais velhas (ZORDAN, 2005, p. 337). Este é um ponto observado na personagem Celestina, pois, mesmo já sendo uma anciã, a personagem está sempre envolvida em assuntos da ordem do sexual, mesmo que para outras pessoas, tanto através de suas práticas de magia como através de seu pros-

tíbulu. Paola Zordan (2005, p. 337) retoma a ideia de Jean Delumeau, em seu livro *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*⁵, no qual o historiador considera que a sexualidade feminina é um fator chave na diabolização da mulher, visto que esta, apresentando-se sempre acompanhada da insaciabilidade, produziu a imagem da bruxa voraz.

A CELESTINA DE PICASSO

No início do século XX, em 1903, Celestina inspirou o pintor Pablo Picasso, que pintou um quadro tendo-a como tema, durante o seu chamado “período azul”. A chamada “fase azul” de Pablo Picasso ocorreu entre 1901 e 1904 e foi o período no qual, em suas obras, houve a predominância de tons de azul e também, uma especial atenção dada pelo artista, aos elementos marginalizados da sociedade (EMIDIO; VALENTE; SILVA, s.d., p. 3).

Diversos biógrafos de Picasso destacam seu interesse pelo texto de Fernando de Rojas e seu mais recente biógrafo, John Richardson, observou que Picasso teve acesso ao texto de Rojas ainda na adolescência e, no final de sua vida, colecionava diversas edições de *La Celestina*, a mais antiga datada de 1601 (SALUS, 1991, p. 4). Ainda de acordo com seu biógrafo, John Richardson, diversas figuras de Celestina aparecem em desenhos livremente inspirados feitos por Picasso, durante a sua adolescência e início dos seus vinte anos de idade, nos quais ele transformava a personagem de Fernando de Rojas e a arte espanhola em geral em cenas de sua época. Há registros em sua biografia de que no ano de 1898, quando vivia em Madrid e estava registrado na Academia de San Fernando, o jovem pintor espanhol passava horas no Museu do Prado admirando e estudando a obra *Bien tirada está*, do pintor espanhol Francisco de Goya, na qual Celestina aparece verificando a meia de uma prostituta (SALUS, 2006, p. 111-115). Nesta obra de Picasso, Celestina aparece sozinha, em posição central na tela. Carol Salus (1991) destaca fortes contrastes entre a descrição literária de Celestina apresentada no texto de Fernando de Rojas e a interpretação pictórica feita por Picasso.

Em *La Celestina* de Rojas, a anciã é retratada como uma mulher grisalha, entre 60 e 72 anos de idade, enrugada, com uma cicatriz no rosto causada por uma faca – o que está relacionado à sua imagem bruta e reputação notória – e com bigodes. Quanto às suas vestimentas, a Celestina da obra literária usa uma saia longa e esfarrapada, um manto velho e desgastado, além de carregar um xale, novelos de lã, alfinetes e um rosário. Do ponto de vista psicológico, é descrita como astuta e ávida (SALUS, 1991, p. 6). A presente passagem sintetiza alguns pontos da descrição: “Sempronio: Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco en fin de esta vecindad una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay [...]” (ROJAS, 1991, p. 67-68).

⁵ DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Sob outro prisma, a Celestina de Picasso é retratada como cega do olho esquerdo, que é disfarçado pela opacidade da tela, contraposto ao seu olhar penetrante do olho sadio. Suas vestimentas também são diferenciadas das vestimentas descritas por Fernando de Rojas, pois a Celestina de Picasso usa um capuz escuro sob medida, uma capa longa, que envolve seu corpo, contrastando meticulosamente com seu rosto. Suas bochechas, de um rosa pálido, e a utilização de um brinco perolado como adorno em sua orelha esquerda – os quais são um acréscimo de Picasso à descrição de Rojas – podem sugerir, considerando-se que esta obra foi pintada no período azul de Picasso, um status elevado entre os pobres urbanos (SALUS, 1991, p. 6).



(PICASSO, Pablo. *La Celestina*. 1904. Óleo sobre a tela, 81x60cm).

A referência a Celestina como uma *puta vieja* na obra de Fernando de Rojas é uma constante e, de acordo com Carol Salus (1991, p. 6), esta representação é retomada na obra de Picasso.

Pármemo: [...] ¿Y tú piensas que es vituperio en las orejas de ésta el nombre que la llamé? No lo creas; que así se glorifica en le oír, como tú, cuando dicen: “Diestro caballero es Calisto.” Y de más, de esto es nombrada y por tal título conocida. Si entre cient mujeres va y alguno dice: “¡Putá vieja!”, sin ningún empacho luego vuelve la cabeza y responde con alegre cara (ROJAS, 1991, p. 73).

Carol Salus (1991, p. 6) acredita que a maneira que Picasso encontrou para representar Celestina como *puta vieja* foi através de seus cabelos levemente grisalhos, parcialmente expostos sob o capuz, além dos finos fios de cabelo, dos bigodes no queixo e dos traços de bigode na boca.

Destaca-se ainda que o rosto suave da Celestina de Picasso e a escassez de linhas de expressão indicam uma personagem mais jovem do que a Celestina descrita por Fernando de Rojas. Outros aspectos que merecem destaque na Celestina de Picasso é a ausência da cicatriz causada por uma faca, a ausência do rosário – que, na narrativa aparece como um emblema da hipocrisia religiosa da personagem – e a ausência dos novelos e alfinetes – os quais têm fortes conotações sexuais na narrativa (SALUS, 1991, p. 6-7). Destaca-se que o Peter Russell (1963) avaliou como os primeiros editores de *Celestina* já haviam mostrado a relação entre Celestina, os fios e o demônio como serpente. Em uma antiga ilustração da obra, na qual a chegada de Celestina à casa de Malibea é retratada, o fio, dividido em muitos novelos circulares, é visto como uma serpente enrolada. O fio, molhado no óleo da serpente, é uma parte do feitiço utilizado por Celestina para enfeitiçar Malibea e também, um pretexto para entrar na casa da jovem moça, visto que Celestina usa a venda dos fios como uma desculpa para chegar até Malibea. Neste sentido, o texto deixa claro que a costura que Celestina tem em mente é o ato sexual (HERRERO, 1986, p. 144).

No que se refere à questão da cegueira, faz-se importante retomar, aqui, a imagem mitológica das Gréias que, assim como as Górgonas, eram a personificação dos terrores nos oceanos. Segundo Junito de Souza Brandão (1986, p. 236), Gréia é um adjetivo substantivado que pode ser traduzido por “mulher velha”, uma vez que as Gréias já nasciam velhas. As Gréias eram três irmãs – Enio, Pefredo e Dino – filhas de Fórcis e Ceto e, irmãs das Górgonas – Ésteno, Euriale e Medusa (BRANDÃO, 1986, p. 155). Elas só tinham um olho e um dente, dos quais se serviam alternadamente e tinham a função de impedir o acesso de quem buscasse surpreender suas irmãs Górgonas. Como tinham apenas um olho, a guarda era feita em turnos, assim, uma vigiava enquanto as outras duas dormiam. Perseu foi o personagem mitológico que lhes conseguiu subtrair o único olho e, lançando as três irmãs em um sono profundo, chegou ao esconderijo das Górgonas (BRANDÃO, 1986, p. 236-237).

No que diz respeito à representação de Celestina como cega de um olho na obra de Picasso, Carol Salus (1991, p. 13) lembra que a cegueira foi um tema importante para os simbolistas. Oposto ao Naturalismo, que propunha uma cientificidade da vida e um forte senso de realismo, o Simbolismo destacou o elusivo, o evocativo e o misterioso. Segundo a pesquisadora, as fontes da cegueira da Celestina de Picasso podem ser traçadas pelas influências simbolistas que o pintor recebeu em Barcelona, uma vez que o Movimento Simbolista exercia forte influência entre os intelectuais da capital catalã. No pensamento simbolista, a cegueira, devido à lacuna da experiência visual no mundo, sugere o desenvolvimento de um alcance mais profundo na natureza real das

coisas e, desta forma, a cegueira na Celestina de Picasso poderia ser um indicativo de sua astúcia (SALUS, 1991, p. 13). Sua cegueira pode ser associada à noção de “olho do demônio”, e esta forma imagética é apropriada para caracterizar Celestina, uma feiticeira e alcoviteira que lança feitiços e sortilégios e produz poções mágicas. Seu olho cego incorpora os poderes das bruxas, das quais os contatos sobrenaturais trazidos pelo demônio entravam em ação. Seu olhar maligno e assustador aparece como um sinal da feitiçaria, uma superstição das tradições folclóricas e míticas, pode ser associado a alguém cujas maquinações são marcadas pelo demoníaco. Destaca-se ainda que o tema da cegueira é recorrente na literatura espanhola: no romance picaresco *Lazarillo de Tormes* há um personagem cego e, em algumas obras da geração de '98, como *Mari-nela* (1878), de Benito Perez Galdos e *El Mayorrazgo de Labraz* (1903), de Pio Baroja, há personagens cegos (SALUS, 1991, p. 12).

A natureza diabólica de Celestina é mais simbolizada em sua última avareza, que a conduz à morte (SALUS, 1991, p. 12-13). Ao final da obra de Fernando de Rojas, Celestina descumpra o combinado que fez com os empregados de Calisto, e desiste de dividir com eles o dinheiro que recebeu por seus serviços como feiticeira, para fazer com que Malibea se interessasse por Calisto. Esta avareza a leva, pois acaba por ser assassinada pelos empregados de Calisto, em uma briga por causa da divisão do valor recebido:

Sempronio: ¡Oh vieja avarienta, garganta muerta de sed por dinero! ¿No serás contenta con la tercia parte de lo ganado?

Celestina: ¿Qué tercia parte? Vete con Dios de mi casa. Y esotro no dé voces, no allegue la vecindad. No me hagáis salir de seso. No queráis que salgan a plaza las cosas de Calisto y vuestras.

Sempronio: Da voces o gritos, que tú cumplirás lo que prometiste o cumplirás hoy tus días.

Elicia: Mete, por Dios, el espada. Tenle, Pármeno, tenle no la mate ese desvariado.

Celestina: ¡Justicia, justicia, señores vecinos; justicia, que me matan en mi casa estos rufianes! (ROJAS, 1991, p. 233-234).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As práticas de bruxaria e feitiçaria eram relativamente comuns na Idade Média, sendo praticadas, especialmente, em regiões mais afastadas dos centros urbanos e, geralmente, com o objetivo de controle e cura de doenças através da utilização de plantas. Durante a Inquisição, e quando estas práticas saíram das regiões mais afastadas, começando a ser praticadas nas cidades, tornaram-se um incômodo para a Igreja, que vislumbrava a sobreposição do cristianismo sobre as práticas pagãs. Nessa época, iniciou-se a perseguição de todas as pessoas que exerciam alguma prática contrária à fé católica e, nesse contexto, as mulheres foram as principais vítimas.

As práticas pagãs ligadas à bruxaria e à feitiçaria influenciaram a literatura espanhola no período medieval, tendo como exemplo *La Celestina*, de Fernando de Rojas, pois no cenário inquisitorial espanhol, as bruxas representavam o feminino inquietante, desconhecido e, supostamente, devastador para a sociedade patriarcal de então, merecendo, como castigo, as fogueiras da Inquisição. A anciã Celestina da obra de Fernando de Rojas encarna a feiteiceira perigosa, astuta, envolvida com questões sexuais e capaz de corromper a todos aqueles que com ela se relacionam.

Na Idade Média, as mulheres acusadas de bruxaria eram assassinadas pela Inquisição. Celestina teve uma morte um pouco diferente: foi assassinada pelos empregados de Calisto, por causa de sua avaréza. Entretanto, o tom moralizante está presente no momento em que se apresenta a morte – tanto de Celestina como de todos que se envolveram com suas práticas de feitiçaria – como o único destino possível para as mulheres que, de alguma forma, desafiavam a sociedade patriarcal e inquisitorial da época.

REFERÊNCIAS

- ALVES, S. de T. S.; AGUIAR, R. S. F.de. Tomás de Torquemada e a Inquisição Espanhola. In: *Anais do V Colóquio de História* (Universidade Católica de Pernambuco), 2011, p. 1039-1054. . Recuperado de: www.unicap.br/colouquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.1039-1054.pdf. Acesso em: 21 mai. 2015.
- BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1986.
- CEJADOR, J. Introducción. In: ROJAS, F. de. *La Celestina*. Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay, s. d., p. 2-14. Recuperado de: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/R/Rojas,%20Fernando%20-%20La%20Celestina.pdf. Acesso em: 16 mai. 2015.
- EMIDIO, T. S.; VALENTE, M. L. L.de C.; SILVA, F. T. da. Picasso, feminino e arte moderna – a representação do feminino em alguns quadros de Picasso. *Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte (LAPA) – USP*, s.d. Recuperado de: WWW.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c53a.pdf. Acesso em: 21 mai. 2015.
- GALÁN, M. A. Voluntad de poder en *La Celestina*. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1995, p. 59–67. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_1_009.pdf. Acesso em: 24 mai. 2015.
- GRÖNE, M.; KULESSA, R. von; REISER, F. *Spanische Literaturwissenschaft: Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2009.
- HANCIAU, N. O universo da feitiçaria, magia e variantes. *Letras de hoje*. Vol. 44. N. 4, 2009, p. 75-85. Recuperado de: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/ojs/index.php/fale/article/view/6548/4754>. Acesso em: 17 mai. 2015.

HERRERO, J. The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Malibea's Girdle. In: GODZICH, Wlad; SPADACCINI, Nicholas. *Literature among Discourses: the Spanish Golden Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 132-147.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. *Malleus Maleficarum*. New York: Montague Summers, 1970.

MACKAY, C. S. *The Hammer of the Witches: a complete translation of the Malleus Maleficarum*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

PARKER, M. Fernando de Rojas. In: _____. *Spanish Dramatists of the Golden Age: a Biographical Sourcebook*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1998, p. 145-176.

PICASSO, Pablo. *La Celestina*. Óleo sobre a tela, 81cm X 60cm. Paris: Acervo Museu Picasso, 1904. Recuperado de: <http://www.slobidka.com/pablo-picasso/70-pablo-picasso-celestina.html>. Acesso em: 25 mai. 2015.

ROJAS, F. de. *La Celestina*. Maryland: Scripta Humanistica, 1991.

SALUS, C. Picasso's vision of 'Celestina' and related issues. *Celestinesca*. Vol. 15. Num. 2, 1991, p. 3-17. Recuperado de: http://parnaseo.uv.es/celestinesca/Numeros/1991/VOL%2015/NUM%202/2_articulo1.pdf. Acesso em: 17 mai. 2015.

SALUS, C. Some early Celestina Drawings by Picasso. *Celestinesca*. Vol.30, 2006, p. 111-123. Recuperado de: http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2006/Salus_Carol.pdf. Acesso em: 17 mai. 2015.

SEVILLA ARRORO, F. Amor, magia y tiempo en *La Celestina*. *Celestinesca*. Vol. 33, 2009, p. 173-214. Recuperado de: http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca33/12_Sevilla_Florencio.pdf. Acesso em: 30 abr. 2015.

ZORDAN, P. B. M. B. G. Bruxas: figuras de poder. *Estudos feministas*. Vol. 13. Num. 2, 2005. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n2/26885.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2015.