

GIL VICENTE - *MICROLEITURAS* DE D. CLEONICE BERARDINELLI

Márcio Ricardo Coelho MUNIZ*

■ **RESUMO:** Gil Vicente foi um dos três poetas portugueses (junto com Luís de Camões e Fernando Pessoa) a que D. Cleonice Berardinelli mais dedicou atenção, reflexão e paixão leitora. São inúmeros seus estudos sobre o “poeta cômico”, e de alguns de seus contemporâneos, divulgados em aulas, palestras, artigos, livros etc. Em seu Lattes conseguimos acompanhar este percurso pelo menos desde o início da década de 1940, quando, se não me engano, ela se aventurou num exercício cênico em torno da obra do dramaturgo, até o início da década de 2010, quando ela relançou nova e revista edição de sua excelente seleção de Autos vicentinos. Ao longo desse mais de meio século de dedicação, foram alvos do olhar atento e crítico de D. Cleonice Berardinelli muitos temas, personagens, usos de linguagem e estratégias dramáticas a que recorreu Gil Vicente. Como ela própria definiu, foram inúmeras as “microleituras” da obra do dramaturgo português. Num esforço de síntese, almejo rememorar e discutir as linhas de força dessas “microleituras”, buscando revelar as marcas desse olhar e compreender o quê ele busca nos mostrar na obra de Gil Vicente.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Cleonice Berardinelli. Gil Vicente. Dramaturgia portuguesa. Ensino de Literatura.

DAS *MICROLEITURAS*

Numa sessão de homenagem como esta *Memória ABRAPLIP*¹, cabe não fugir do testemunho, do compartilhamento de memórias e do discurso mais pessoal. Não fugirei a nenhum deles. Início, assim, primeiramente, agradecendo ao convite em participar desta homenagem e dizendo de meu prazer e honra em poder compartilhá-

* UFBA - Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. Área de Literatura Portuguesa. Rua Barão de Jeremoabo 147 – Ondina - Salvador - Bahia - Brasil - 40170-115. Pesquisador Bolsista CNPq. marciomuniz@ufba.br

¹ Uma versão oral e reduzida deste texto foi apresentada na sessão “Memória ABRAPLIP: Dona Cleonice Berardinelli”, durante o *XXIX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa – ABRAPLIP*, no dia 26 de setembro de 2023, na Universidade Federal de São Carlos - UFSCar.

la com dois mestres queridos, a professora Teresa Cristina Cerdeira e o professor Jorge Fernandes da Silveira, para falar da mestra de todos nós, a professora Cleonice Berardinelli.

Esses três professores foram meus mestres “de papel”. Explico. Estudei José Saramago pelos agudos escritos da professora Teresa Cerdeira; Luís de Camões pelos ensaios poéticos do professor Jorge da Silveira; e, especialmente, fui sempre conduzido pelo texto narrativo, por vezes dramático, e sempre inteligente, sensível e bem-humorado de D. Cleonice Berardinelli, seja na leitura de Camões, de Pessoa ou, é claro, de Gil Vicente. Nunca fui, no entanto, aluno presencial de nenhum desses mestres. Meu contato primeiro com eles foi por meio de seus escritos, àquela altura, década de 1980, sempre “em papel”.

Embora tenha nascido e sido criado no Rio de Janeiro, realizei meus estudos de graduação na Universidade Federal Fluminense, em Niterói, do outro lado da Baía de Guanabara. Lá na UFF, meus professores e mestres presenciais foram outros. Dois deles, em particular, José Carlos Barcellos e Maria do Amparo Tavares Maleval², me fizeram conhecer, em suas aulas e nos cursos recomendados do Real Gabinete Português de Leitura, os colegas professores da UFRJ e da UERJ, entre eles Teresa Cerdeira e Jorge da Silveira. Mas, não D. Cleonice Berardinelli. D. Cleo³ permaneceu “de papel” para mim até 2002, quando a encontrei pessoalmente, e na companhia de Gil Vicente. Permito-me narrar este encontro, pois ele explicará não só o título que dei para este texto, mas também me possibilitará adiantar e acentuar algumas questões desta “microleitura” que proponho dos escritos de D. Cleo sobre “seu” Gil Vicente.

Em 2002, comemoravam-se os 500 anos da primeira representação conhecida de Gil Vicente, o *Auto da Visitação*, de 1502, e, por isso, aquele foi um ano intenso para a professora e pesquisadora Cleonice Berardinelli. Já à altura, uma das mais importantes estudiosas da obra do dramaturgo – há mais de 50 anos dedicando-se a conhecê-lo, decifrá-lo e apresentá-lo (no sentido dramático do termo) às suas atentas plateias –, foram muitas as demandas para que ela falasse sobre sua longa e íntima “relação” com a obra de Gil Vicente naquele ano de 2002. Registros de aulas, cursos, entrevistas, organização de eventos e dossiês, palestras, conferências e, é claro, alguns textos escritos testemunham esta intensa história⁴. Não ao acaso,

² Permito-me, neste momento de homenagens e lembranças, estender as minhas a esses dois queridos mestres da UFF, que nos deixaram muito cedo, José Carlos Barcellos e Maria do Amparo Tavares Maleval, por meio dos quais conheci e aprendi a amar a obra magistral de Gil Vicente.

³ Como se sabe, a professora Cleonice Berardinelli era, e ainda é, chamada por seus alunos e colegas simplesmente de D. Cleo. Incluindo-me entre aqueles, permito-me também tratá-la aqui desta forma.

⁴ Numa não exaustiva pesquisa da fortuna crítica de D. Cleonice Berardinelli sobre o dramaturgo português, foi possível rastrear seus primeiros escritos e cursos dedicados à obra de Gil Vicente – seu *Lattes* refere o texto “O Teatro de Gil Vicente”, publicado no *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, em 12 maio 1952, e registra cursos sobre o poeta cômico nos anos de 1952, 1954 e 1965. Além

alguns dos textos a que irei me referir adiante foram publicados no entorno da efeméride dos 500 anos de estreia do dramaturgo português.

Neste ano de 2002, meu encontro com D. Cleo foi pessoal. À altura, eu era professor na Universidade de Santiago de Compostela, na Galiza, Espanha. Na Universidade de Lisboa, sob a direção de Maria João Brilhante e José Camões, foi realizado um enorme Congresso Internacional denominado *Gil Vicente 500 anos depois*. D. Cleo era uma das estrelas do evento, e o congresso tinha uma verdadeira constelação de estudiosos portugueses e estrangeiros dedicados à obra do dramaturgo. Um lugar de destaque estava assegurado a nossa homenageada. Ao começar sua Conferência Plenária, D. Cleonice Berardinelli anunciou que relataria “pequenas descobertas” a partir de *microleituras vicentinas*⁵.

De início, ela abordou os “silêncios que falam”, os silêncios e os silenciados eloquentes que identificava na obra de Gil Vicente. Primeiro, um santo doutor, um dos “pilares da Santa Madre Igreja”, São Tomás de Aquino, no *Auto da Alma*, que, embora referido na rubrica como figura do auto, é silenciado pelo dramaturgo. Depois de comentar a presença e a fala dos outros três doutores personagens do *Auto da Alma* (S. Jerônimo, Sto. Ambrósio e Sto. Agostinho), D. Cleo interroga-se do porquê do silenciamento de Tomás de Aquino, e encontra a resposta nas afinidades religiosas de Gil Vicente:

[...] o silêncio imposto a Tomás, contrastando com a fala dos outros, não dirá, com a eloquência do silenciado, do não dito, que não é a voz do autor da *Suma Teológica* a que assume o poeta, mas a dos outros e, sobretudo, a de Agostinho, defensor do livre arbítrio contra o determinismo? (Berardinelli, 2003a, p. 33).

Em seguida, outro silêncio, o do Anjo, no *Auto da Barca da Glória*. D. Cleo observa que no *Auto da Barca do Inferno* e no *Auto [da praia] do Purgatório*, são palavras do Anjo que finalizam as duas primeiras moralidades, mas que em *Glória* não é assim. Este auto se conclui com orações e lamentos das oito altas figuras dos poderes laico e religioso, que clamam pelo perdão – Papa, Cardeal, Arcebispo e Bispo; Imperador, Rei, Duque e Conde. O Anjo havia falado por última vez antes desta cena final, e, como sempre, havia sido categórico:

desses primeiros textos e cursos, a fortuna crítica de D. Cleo sobre o dramaturgo é composta ainda por livros/coletâneas com edição e estudos, artigos em periódicos, capítulos em livros, textos em anais de eventos, cursos, palestras, conferências, organização de eventos, orientações de Mestrado e de Doutorado, entrevistas etc. Enfim, são mais de seis dezenas de trabalhos dedicados à obra do dramaturgo português, o que nos permite afirmar que não teve ano em que D. Cleo não tenha se ocupado de “seu” Gil Vicente.

⁵ O texto da conferência proferida por D. Cleonice Berardinelli teve como título “Microleituras vicentinas” e foi posteriormente publicado em: BRILHANTE, Maria João *et alli*. *Gil Vicente – 500 anos depois*. Lisboa: INCM, v. 1, p. 31-44, 2003.

Anjo:

Vuestas preces y clamores,
amigos, no son oídas,
pésanos tales señores
iren a aquellos ardores
ánimas tan escogidas.
Desferir,
ordenemos de partir,
desferir, bota batel.
Vosotros no podéis ir,
que en los yerros del vivir
no os acordastes d'él.

(Vicente, 2002, v. 1, vv. 802-812, p. 293).

Embora o Anjo tenha silenciado a salvação – ou anunciado somente a condenação –, sabemos que a máquina teatral, por meio de um *Deus ex machina* – e também a “máquina política” –, salvou todas as altas dignidades laicas e religiosas, numa surpreendente rubrica ao final do auto, que nos lembra que o dia é da Graça, domingo de Páscoa, dia do “Cristo da Ressurreição”, o que obrigaria o perdão, o renascer⁶. Inclusive, há de se lembrar que o “perdão” final concedido por Cristo confirma a coerência e consciência dramáticas que Gil Vicente sempre demonstrou com as circunstâncias de suas encenações. Mas, repara D. Cleo, o dramaturgo guardou silêncio no ato de perdão desses pecadores, que encarnavam tão altas responsabilidades sociais e religiosas:

Gil Vicente tinha de salvá-los: o auto era da *Embarcação da Glória*, o terceiro de um projecto que passara pela condenação de quase todos ao inferno, no primeiro; pela permanência de quase todos no purgatório, no segundo; não havia como escapar. A salvação, porém, obtida como por obra de um *Deus ex machina*, não se inscreveu no seu texto poético: silenciados, seus versos não participaram da solução final, proposta *ad hoc*, num texto secundário, um paratexto. O poeta não quis manchá-los [seus versos] com a convivência e os calou (Berardinelli, 2003a, p. 35).

No prosseguimento de suas *microleituras*, D. Cleonice esgrime seu agudo olhar para se contrapor a outro grande estudioso da obra vicentina, Antônio José

⁶ Diz a rubrica final do *Auto da Barca da Glória*: “Nam fazendo os Anjos menção destas preces, começaram a botar o batel às varas e as almas fizeram em roda ãa música a modo de pranto com grandes admirações de dor, e veu Cristo da ressurreição e repartiu por eles os remos das chagas e os levou consigo. Laus Deo.” (Vicente, 2002, v. 1, p. 294. Itálicos meus.).

Saraiva⁷, que considerava que no teatro de Gil Vicente, no que tocas às personagens, “há classes, mas não indivíduos, e sem indivíduos há casos, mas não há problemas ou dramas” (Saraiva, 1981 [1942], p. 101). Discordando peremptoriamente da posição do crítico e arrolando um significativo número de personagens por meio das quais poderia se contrapor à tese de Saraiva, D. Cleo, como séria investigadora, opta por analisar a dramaticidade presente em Oriana, a linda e amada princesa de Amadis de Gaula, na *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, na qual Saraiva não identificava nem mesmo o esboço de um drama íntimo. Ela toma como exemplo o longo solilóquio que diz Oriana logo após o *Enano* de Amadis instaurar nela a dúvida sobre sua fidelidade, afirmando que o cavalheiro cortejava outra dama, D. Briolanja. Diz Oriana:

Oh cómo se sabería
si esta nueva es verdadera?
Quizá no, porque él daría
la fe así por cortesía
y no será valedera.
Será. Que los hombres son
namorados de ligero.
Quizá no, que es caballero
hijo del rey Perión
y debe ser verdadero.

Mas temo que así será
porque no hay verdad segura
y lo que rige ventura
de ventura firme está
porque ha hí desventura.
Quizá no será verdad
porque el amor verdadero
el más firme es el primero
y dende su mocedad
siempre fue mi caballero.

⁷ Nas palavras de D. Cleo: “grande ensaísta português que respeito e admiro profundamente” (Berardinelli, 2003a, p. 35).

Dotra parte bien mirado
dice verdad el Enano
porque el corazón humano
cuán improviso es mudado
y cuán pocas veces sano.

Y quizá no
porque la conversación
de luengo tiempo usitada
no es tan desacordada
que olvide sin razón
toda la vida pasada.

Mas ay de mí
que creo que será así
el Enano dice verdá
porque nunca ausencia vi
que el amor turase allá.
Exemplo es verdadero
que ausencia aparta amor [...]
(Vicente, 2002, v. 1, vv. 655-692, p. 598-599. Negritos meus).

Depois de ler linda e graciosamente o dorido solilóquio de Oriana, acentuando em sua leitura o que deveria ser acentuado – os jogos do *quizá no, mas* –, D. Cleo, em perspectiva de *close reading*, como admiravelmente gostava de comentar e analisar os textos, construiu assim sua contraposição ao crítico português:

Não pretendo negar que o que desencadeia a desconfiança e o ciúme de Oriana é um agente externo [...], mas acrescento: atingindo-a tão duramente que ela rejeita a presença de sua fiel Mabília e, em angustiado solilóquio, vai buscar, a sós consigo mesma, num argumentar dialético, as razões pró e contra a possível traição do amado, seguindo em espiral um caminho que começa por um questionamento, seguido de afirmações, dúvidas e negações que se repetem, e das quais sobressai o *quizá no*, a reimplantar a possível confiança – não a possível dúvida que seria de esperar do *quizá* –, seguido este da adversativa *mas*, a acentuar a precariedade da confiança. Só algo externo poderia provocar a dúvida em Oriana, pois que tudo em Amadis lhe inspira confiança: a sua origem real, o estarem ligados pelo primeiro amor, que é o mais firme, o não poder ser esquecida uma convivência longa e feliz, o ter Amadis dado a sua fé de cavaleiro e vassalo a Briolanja não passar de uma mostra de cortesia. Mas... vem em contraposição a evidência do relato, à inconstância do coração humano, a ausência prolongada. E o extenso e doloroso diálogo consigo mesma termina

por um apelo condenatório ao amado: Oh traidor Caballero!/ Caballero traidor!
(Berardinelli, 2003a, p. 37-38).

Sua *microleitura* alcançará também as agruras e o grande e verdadeiro amor que une o casal de gigantes do *Auto de Dom Duardos*, Camilote e Maimonda, e seguirá para um *grand finale*: o drama existencial e identitário que se abate sobre uma das personagens vicentinas que mais a sensibilizava, ela me confessou posteriormente: *Furunando*, o amante da Guiné que deseja ser “martelado” na *Tragicomédia da Frágua d’Amor*, para tornar-se branco, pois apaixonado estava pela deusa Vênus:

Negro:

Faze-me branco rogo-te homem
asinha logo logo logo
mandai logo acendere fogo
e minha nariz feito bem
e faze-me beija delgada te rogo.
(Vicente, 2002, v. 1, vv. 415-419, p. 653).

Tendo seu pedido atendido, mas se dando conta de que não fez o pedido corretamente, *Furunando*, desolado, expressa em sua “língua da guiné” o drama que se abate sobre si:

Sai o Negro da frágua muito gentil homem branco, porém a fala de negro nam se lhe pode tirar na frágua, e ele diz:

Já mão minha branco estai
e aqui perna branco é
mas a mi fala guiné.
Se a mi negro falai
a mi branco para qué?
Se fala meu é negregado
e nam fala portuguás
para qué mi martelado?
Mercúrio: No podemos hacer más
lo que pediste te han dado.

Negro: Dá cá minha negro tornai
se mi fala namorado
a moier que branco sai
ele dirá a mi: bai bai
tu sá home ó sá riabo?
A negra se a mi falai
dirá a mi: sá chacorreiro.
Oiae seoro ferreiro
boso meu negro tornai
como mi saba primeiro.
(Vicente, 2002, v. 1, vv. 470-489, p. 655-656).

Ao drama de Furunando, cuja leitura tornou presente e dramaticamente concreto, D. Cleo responde com compaixão e indignação:

Que concluir desta experiência tão dolorosamente frustrada? Que o que para os outros resulta em vantagem, para o Negro, por ignorância sua (não soube exprimir completamente seu desejo), resulta em mal muito maior. Poderia ter pedido tudo, e tudo teria. Pediu só a metade e, partida sua unidade negra, passou a ser dual, a ter em si o branco e o negro, estranha cada metade à outra, ser híbrido que é e não é, que perdeu o seu espaço – inferior, embora, mas seu, no qual podia ser amado –, para ocupar um não-espaço, o espaço da indefinição, da marginalidade definitiva, sem remédio. A uma leitura superficial, pode-se depreender a atitude positiva do branco que permite ao Negro ser o primeiro a satisfazer seu desejo de transformar-se; se este não o consegue, é porque é incapaz para tal, e por isso mesmo torna-se ridículo e cômico: nem brancas, nem negras o hão-de querer. A uma leitura mais profunda, porém, desaparece o cômico da situação: o Negro não consegue transitar de um a outro estado porque não foi preparado para a mudança; ao branco escravista pouco importa que o Negro fique na zona intermediária entre a barbárie – na qual se integrava – e a civilização – em que não se integra, pois que apenas em parte se lhe adaptou (Berardinelli, 2003a, p. 42-43).

Ao fim do relato dessas “microleituras”, a plateia comovida, inclusive eu, aplaudiu D. Cleo longamente de pé, ao que ela respondeu estendendo e dedicando os aplausos a todos nós, brasileiros, estudiosos e amantes da Literatura Portuguesa.

Tímido, não falei com ela naquele dia, só aplaudí. O encontro verdadeiramente pessoal deu-se no dia seguinte, ao fim da mesa de comunicação em que falei, que contou, para minha surpresa, com a presença de D. Cleo. Ao fim de minha sessão, ela muito gentilmente veio me parabenizar pelo trabalho apresentado, perguntou-me quem eu era e, sabendo que eu também estudava a obra de Gil

Vicente, animou-me a prosseguir, dizendo-me de suas intimidades com o poeta cômico.

DAS EXPERIÊNCIAS DRAMÁTICAS

Deste longo relato das *microleituras* propostas por D. Cleo sobre “seu” Gil Vicente, gostaria de ressaltar três características que encontro recorrente em seus estudos dedicados ao dramaturgo. 1. Primeiro, é perceptível que há um alinhamento da leitora e crítica Cleonice Berardinelli com o que considera uma posição bastante humanizada, ou humanista, de Gil Vicente para com os dramas e sofrimentos alheios, em especial dos “pequenos”, da gente do povo, dos humildes, dos marginalizados em geral, que, segundo D. Cleo, sempre encontrarão o dramaturgo empático com suas dores, solidário com seus sofrimentos, defensor de suas causas. 2. Segundo, podemos observar que há um modo particular de D. Cleo ler literatura, um jeito de lidar com o texto, respeitoso, próximo, mas indagador, inquiridor, buscando sempre fazer o texto falar, revelar-se, apontando caminhos de aprofundamento de leitura por meio do próprio texto, embora não se abstendo da companhia da crítica especializada. A leitura e análise em *close reading*, para a qual chamei atenção acima, é revelador e exemplar do que quero dizer. Muito embora, ao longo de sua longa carreira acadêmica, D. Cleo estivesse sempre atenta a outras correntes críticas e metodologias de análise para as quais a teoria e a crítica literária seguiram apontando, o estudo cuidadoso do texto literário sempre alcançou privilégios em suas análises. 3. Por fim, há de se ressaltar a grande sensibilidade e inteligência dramática que D. Cleo permanentemente revelou na leitura e análise de textos literários, especialmente os dramáticos. Se quem teve oportunidade de vê-la “atuando” na cena acadêmica reconhecia facilmente a carga dramática que ela impunha à leitura dos textos, seus leitores eram e ainda são surpreendidos recorrentemente com observações em que ressaltam esses aspectos nas obras que analisa, e, no caso de textos de dramaturgia, ela demonstra forte e íntimo conhecimento – “um saber só de experiência feitos”, como disse Camões n’*Os Lusíadas* – sobre o fazer dramático, sobre teoria teatral, sobre práticas de encenação, sobre a estrutura do texto dramático.

Ocupo-me primeiramente deste último aspecto, por meio do qual considero que D. Cleo, por seus estudos e também por suas experiências cênicas, já ocupa um lugar de relevância na história do teatro luso-brasileiro, e, no caso que recupero agora, na ilustre companhia do poeta e crítico brasileiro Manuel Bandeira. Explico. Naquele mesmo ano de 2002, atendendo a um pedido de “dois ilustres colegas”, dois “amigos”, como faz questão de ressaltar, os professores Carlos Reis e José Augusto Cardoso Bernardes, D. Cleo preparou um texto para um número especial da *Revista Leituras*, da Biblioteca Nacional de Portugal, dedicado a Gil Vicente. Recorrendo à poesia amorosa de um de seus três “amantes literários”, o poeta

Camões, D. Cleo toma como título do texto “depoimento sobre [seu] convívio com a obra” do dramaturgo os versos que, para ela, traduziam este íntimo convívio: “Pera tão logo amor,/ tão curta a vida”. Explicando o pessoal sentido que os versos tomavam naquela homenagem que fazia ao dramaturgo, diz D. Cleo:

Gostei de ouvir-me dizendo-o [os versos de Camões], em relação a um autor mais que amado, mas sorri de mim mesma, entre comovida e zombeteira, ao pensar que, se não me será possível servir outros sete anos, é porque já o servi mais que sete vezes sete. Desse *serviço* falarei” (Berardinelli, 2003b, p. 147-148).

E o que ela nos fala primeiramente são de suas mais longínquas lembranças do Ginásio, de seu culto professor de português, um amante da literatura, aquele que por primeira vez lhe falou de Gil Vicente. Em seguida, a narrativa salta para o ano de 1938, quando D. Cleo conhece e começa a trabalhar com seu mestre, o professor Fidelino de Figueiredo, na Universidade de São Paulo, onde deveria se estabelecer como futura professora. Todavia, introduzindo um quê de dramático na narrativa, D. Cleo nos fala de um *se* – “terrível palavra é um *se*” afirma ela, parodiando Vieira – para nos contar da obrigatória mudança de sua família de São Paulo para o Rio de Janeiro.

Na cidade em que construirá toda sua carreira acadêmica, no ano de 1942, quando fazia o doutoramento na Universidade do Distrito Federal (atual UFRJ), sob a orientação do professor Sousa da Silveira, o *destino* atua em sua vida: por intermédio de um colega de profissão, Florindo Villa Alvarez – “jovem inteligente e apaixonado por teatro”, diz D. Cleo –, ela fica sabendo que um novo professor de Literatura Portuguesa, Thiers Martins Moreira, animado com a receptividade de seus alunos aos textos de Gil Vicente, havia decidido encenar o *Auto da Alma*, em conjunto com cenas do *Auto de Mofina Mendes (Mistérios da Virgem)* e o *Auto da Visitação*, com a direção de Sady Cabral⁸. Animada com a oportunidade, ela decide se apresentar para os testes, para fazer o papel da *Alma*, para o qual faltava uma atriz.

Acompanhamos, então, o relato minucioso do teste de seleção: a “voz queixosa, sofrida, de Maria de Lourdes [atriz parceira da cena], a fragilidade do seu corpo ainda adolescente”, tendo de dizer as palavras “fortes e firmes” do Anjo,

⁸ Sady Cabral – nome artístico de Sadi Sousa Leite Cabral (1906-1986) – foi ator, locutor, roteirista, autor, produtor e diretor brasileiro, com uma carreira de mais de cinco décadas de atuação. Na catalogação dos trabalhos de Sady Cabral no *Wikipédia* registra-se a atuação, em 1942, no *Monólogo do Vaqueiro* e no *Auto de Mofina Mendes*. Mas, estranhamente, não consta o *Auto da Alma*, que terá sido o texto principal desta encenação conjunta dos textos de Gil Vicente dirigido por Cabral. Além desses, em 1944 temos o registro de sua direção do *Auto da Feira* (no qual D. Cleo interpreta a lavradora Marta, a brava) e também da *Comédia de Rubena*, e, em 1965, Cabral ainda dirige, mais uma vez, o *Auto da Alma*.

orientador da delicada, insegura e frágil Alma; que, por sua vez, respondia pela voz “forte e segura, [pel]a solidez de um físico jovem, mas plenamente acabado”, a de D. Cleo. Ou seja, tudo errado! Em meio ao belo diálogo inicial entre a Alma e o Anjo, logo se ouviu a voz do diretor Sady Cabral interrompendo a fala e dizendo: “Vamos trocar os papéis. Vocês estão no lugar errado”. A fala certa do diretor teve a concordância silenciosa da atriz Cleonice Berardinelli: “Não ousei falar, mas mentalmente lhe dei toda a razão” (Berardinelli, 2003b, p. 151).

Feita as trocas de papéis – a frágil Maria de Lourdes interpretaria agora a figura da Alma e D. Cleo, o forte e determinado Anjo – e após alguns meses de ensaio, em 26 de dezembro de 1942 ganhou o palco do auditório da Faculdade Nacional de Filosofia o *Auto da Alma*. Conta-nos ainda D. Cleo que estavam na plateia professores e convidados, e, na primeira fila, o próprio Ministro da Educação à época, Gustavo Capanema, o Diretor da Faculdade, Santiago Dantas, e também o poeta e crítico Manuel Bandeira. Este último, impactado pela excelência da representação, escreve em sua crônica semanal no jornal *A manhã* um elogiosíssimo texto, com grande destaque para “Mlle. Cleonice Serôa da Motta”, no qual Bandeira apresenta um sensível olhar sobre a obra de Gil Vicente e sobre o espetáculo, inserindo-o definitivamente na história do teatro luso-brasileiro, e com ele a talentosíssima D. Cleo⁹.

Este texto-depoimento de D. Cleo sobre sua vivência com a obra de Gil Vicente segue com o relato de muitas outras encenações de obras do dramaturgo português – entre elas, o *Auto da Feira*, o *Auto da Lusitânia*, a *Comédia de Rubena*, a *Farsa de Inês Pereira* – nas quais participou como atriz, como auxiliar de direção, como animadora de encenações, compondo um testemunho panorâmico sobre a

⁹ Esta crônica de Manuel Bandeira publicada no jornal *A manhã* foi posteriormente recolhida na obra de crônicas *Andorinha, andorinha*, de 1966. Permito-me aqui transcrever o trecho da crônica citado por D. Cleo para que se tenha ideia da avaliação feita por Bandeira da representação do *Auto da Alma* e da atuação de D. Cleo: “O *Auto da Alma*, para mim a obra-prima do teatro hierático de Gil Vicente, com o seu perfeito equilíbrio dos planos de ação, o humano e o divino, a sua simbologia poética a um tempo ingênua e sublime, a sua formosura de expressão linguística e métrica, foi levado no texto restituído pelo professor Sousa da Silveira. Tenho lido e meditado muitas vezes o *Auto da Alma*: nunca senti embotada a ponta delicada da estética emoção que a cada verso me vai direita ao coração, todas as vezes que o leio. Pois, apesar disso, fiquei surpreendido, quando senti os olhos humedecidos ao ouvir as primeiras palavras do Anjo Custódio [...]. // O anjo (Mlle. Cleonice Serôa da Motta) falava com a dupla autoridade da fé e da poesia, e por isso me senti tão alma quanto a minha cara ex-aluna do Pedro II, Mlle. Maria de Lourdes Madeira de Barros, cujo físico espiritual e dolorido tanto se prestava a encarnar aquele símbolo da humanidade fraca e sofredora. Esse momento de comoção, dos mais puros que tive em minha experiência artística, não o esquecerei nunca: senti que o velho Gil era maior, muito maior do que eu pensava... // Depois veio a égloga do *Auto da Mofina Mendes*, e aqui é que a espontaneidade dos amadores sobrepujou os profissionais portugueses que há anos vi representar a mesma peça. Mlle. Serôa da Motta, encarando agora a estabanada pastora, mostrou a versatilidade dos seus recursos de intérprete [...]” (*apud* Berardinelli, 2003b, p. 152-153).

história da dramaturgia vicentina em palcos brasileiros, que só seu testemunho e experiência pessoal poderia nos fornecer.

DE OUTRAS MICROLEITURAS

Do grande conjunto de estudos de D. Cleo dedicados a Gil Vicente, gostaria de me referir, ainda que brevemente, a dois textos que considero sintetizam bem o modo como ela lia e interpretava a obra do dramaturgo português. Conforme referi anteriormente, nesses escritos é possível constatar que interessa particularmente à leitora e crítica Cleonice Berardinelli o que considera uma visão humanista do poeta cômico para com os grupos marginalizados socialmente, que, segundo ela, sempre contarão com a solidariedade do dramaturgo para com suas dores e sofrimentos.

Dentre esses grupos marginalizados, destacam-se primeiramente as mulheres. Num momento em que os estudos de gênero estavam ainda dando seus primeiros passos na crítica literária brasileira, D. Cleo, em texto denominado “Personagens femininas no teatro vicentino”, de 1995, dirige sua lente crítica para as mulheres que habitam a dramaturgia de Gil Vicente, observando que elas são mais de uma centena de figuras ao longo de suas obras e que

Há uma evidente ternura do autor pelos humildes [...]. E acrescentaria que, nas vezes em que contracenam homens e mulheres, muitas vezes são elas as mais espirituosas, mais prontas na resposta, zombeteiras e até irônicas, sobretudo quando estão em grupo (Berardinelli, 1995, p. 210-211).

Sem defender um Gil Vicente feminista *avant la lettre*, evitando o anacronismo da perspectiva, D. Cleo visita neste texto dezenas de autos vicentinos em cujas intrigas estão figuras femininas, que muitas vezes protagonizam o enredo – lembramos do *Auto da Fé*, *Auto da Índia*, *Mofina Mendes*, *Inês Pereira*, *Sibila Cassandra*, *Auto da Alma*, *Auto da Cananea*, *Comédia de Rubena*, *Auto da Lusitânia*, *Pranto de Maria Parda* etc. –, e revela em suas análises a visão empática do dramaturgo para com elas. Recorda, por exemplo, que, com exceção da divertida e arguta Brísida Vaz, nenhuma figura feminina é condenada ao inferno nos emblemáticos três autos das *Barcas*. Ressalta também a sensibilidade do dramaturgo na construção da majestosa figura da *Fé*, no auto homônimo, que, enfrentando dificuldades em se fazer entender pelos pastores, propõe a eles um “jogo de faz de contas”, espécie de “teatro dentro do teatro”, para que consigam entender a simbologia dos signos natalinos que presenciam na Capela Real, alcançando a simplicidade da visão de mundo pastoril:

Fé: Pastor faze tu assi
começa de imaginar
que vês a virgem estar
como se estivesse aí.
E esta virgem mui ornada
de pobreza guarnecida
de raios esclarecida
de joelhos humilhada.

E que vês diante dela
um menino entam nacido
filho de Deos concebido
naquela santa donzela.
Vê o menino chorar
e a senhora afligida
sem ter cousa nesta vida
nem panos pera o pensar.

Na manjedoura metido
em pobre palha chorando
e os anjos embalando
o menino entanguecido.
(Vicente, 2002, v. 1, vv. 236-255, p. 83-84).

No prosseguimento do texto, recorda-nos ainda da singular figura de Lediça, moça judia do *Auto da Lusitânia*, que com magistral perspicácia oferece respostas dissimuladoras aos galanteios amorosos de um Cortesão, que ela finge não entender, provocando certamente risos nos espectadores quincentistas e nos leitores modernos. Para além de ressaltar a aguda e simpática figura de Lediça, D. Cleo observa que este auto compósito – fantasia alegórica sobre as origens lusitanas, com uma estrutura ousada e inovadora de “teatro dentro do teatro” – é o único em toda obra de Gil Vicente a retratar uma cena de vida familiar em sua integralidade (pai, mãe, filha moça e filhos pequenos), e que esta é uma família judia: “É de se notar que este único lar seja de judeus, da raça perseguida que o mesmo Gil Vicente defendera no ano anterior no dignificante sermão pregado aos frades de Santarém (Berardinelli, 1995, p. 217)¹⁰. À agudeza de Lediça se soma a

¹⁰ D. Cleo está a se referir ao relato feito por Gil Vicente sobre o Sermão que pregou aos frades reunidos no Convento de São Francisco, em Santarém, a mando do monarca D. João III, com o intuito de evitar o massacre que ameaçava a população judia da cidade, culpabilizada pelos tremores de terra que abalaram Portugal, em 1531. Conf. Vicente, 2002, v. 2, p. 479-482; e Muniz, 2000.

naturalidade do retrato do cotidiano dessa família judia, num momento histórico delicado e ameaçador para a comunidade judaica, mas que Vicente prima por figurar integrada à sociedade cristã portuguesa.

No longo périplo que faz sobre as figuras femininas na obra de Gil Vicente, D. Cleo confirma e nos convence de sua hipótese inicial sobre a empatia do dramaturgo para com as mulheres, concluindo que no conjunto dos autos vicentinos “a mulher é olhada como um ser que tem direitos e que devem ser respeitados” (Berardinelli, 1995, p. 218). Esta perspectiva empática do dramaturgo, que a crítica nomeia de humanizadora, não se restringirá às figuras femininas, alcançará também a gente simples, os humildes, que serão objetos de outro importante estudo realizado por D. Cleo, denominado *O rústico no teatro vicentino*, de 1997.

Atestando que a personagem do rústico atravessa toda a obra de Gil Vicente, desde seu primeiro texto, o *Auto da Visitação*, de 1502, até algumas de suas últimas obras, como *Romagem de Agravados*, de 1533, confirmando sua centralidade na obra vicentina, D. Cleo observa que as figuras dos rústicos funcionaram também como uma senda para a crítica social do dramaturgo, para a denúncia das mazelas da sociedade, que atingiam particularmente os mais humildes:

Simples, às vezes ingênuos, mas não tolos, dota-os o dramaturgo de uma risonha malícia e de uma forte dose de crítica que se exerce principalmente contra o clero, a classe poderosa que, por seu procedimento infrator das próprias regras, mais se expunha ao ataque e à chacota (Berardinelli, 1997, p. 1)¹¹.

Não ao acaso, aponta D. Cleo, no grande painel social que o dramaturgo pinta nas três moralidades das *Barcas*, nas quais se encena o grande julgamento final da humanidade, são os ingênuos, a gente simples, o homem do povo, os únicos que têm garantida a salvação plena – caso do Parvo Joane em *Inferno* – ou a remissão de seus “pecadilhos”, como a professora denomina os erros por que são julgados os lavradores do *Auto [da praia] do Purgatório*:

Não exatamente lavradores, mas rústicos são quase todos os personagens aí [em *Purgatório*] julgados e destinados, não a uma situação já definitiva – céu ou inferno –, senão a uma situação de expiação provisória, pois seus pecados ou são menos graves ou mais justificáveis, por suas próprias condições de vida (Berardinelli, 1997, p. 3).

Relembra ainda D. Cleo que é de um rústico o único caso, na extensa obra de Gil Vicente, de retomada ou reaproveitamento de uma personagem

¹¹ A classe poderosa do clero representada na obra de Gil Vicente merecerá de D. Cleo um estudo específico. Conf. Berardinelli, 2003c.

em mais de um auto, caso excepcional do vilão Pero Marques, marido “cuco” da fantasiosa Inês Pereira, na farsa homônima, de 1523. Como se sabe, frente ao êxito da representação da atribulada vida amorosa da ousada Inês Pereira – ou, em realidade, perante o sucesso de seu acanhado e ingênuo marido –, o dramaturgo decide, três anos mais tarde, em 1526, fazer de Pero Marques protagonista de sua própria história, numa nova farsa denominada *Juiz da Beira*. Tendo sido ridicularizado na farsa anterior – como não lembrar de seu embaraço frente a uma cadeira ou da exposição risível de sua condição de marido “cervo” ao final da farsa –, mas despertando a simpatia e certamente a solidariedade dos espectadores quinhentistas, Pero Marques voltará à cena para fazer imperar a lógica, ainda que com aparência *nonsense*, do Juiz da Beira ou do rústico juiz. O olhar atento de D. Cleo parece ver nesta retomada da personagem mais um índice do cuidado dispensado por Gil Vicente às figuras dos rústicos:

Não sei se terei eu alguma razão em supor que, um pouco arrependido do ridículo que jogara sobre este seu rústico, na mais bem estruturada de suas farsas, Gil Vicente o teria, pelo menos em parte, reabilitado na farsa que lhe serve de continuação. Mas é o que me parece (Berardinelli, 1997, p. 6-7).

Por fim, entendendo que é sobretudo por meio dessas personagens rústicas que Gil Vicente reverbera as injustiças sociais de sua época, D. Cleo identifica alguns dos discursos dessa gente simples contra o estado das coisas na sociedade e por vezes contra a vontade inexplicável do próprio Deus – observa em particular a revolta que marca o discurso do rústico João Martinheira ou da Morteira, na *Tragicomédia Romagem d’Agravados*, de 1533 –, o que a leva a comparar aquele estado de coisas injustas na sociedade quinhentista portuguesa com a própria sociedade brasileira finissecular de que participa, expressando, como lhe é comum, a sua própria indignação:

Uma fé e uma resignação [das personagens que sofrem as injustiças] que me atingem como socos quando, durante um duro período de seca sempre esperada ou de uma inesperada inundação, vejo na televisão as caras dolorosas, ainda jovens ou cortadas de rugas, dos nossos Joões nordestinos, e ouço-lhes as respostas sofridas, mas não revoltadas, à pergunta do repórter: “É a vontade de Deus” (Berardinelli, 1997, p. 12).

Tal qual “seu” Gil Vicente, D. Cleonice Berardinelli manifesta muitas vezes em seus escritos sua discordância com as injustiças sociais, injustiças que recaem quase sempre sobre os marginalizados, com os quais ela também revela grande solidariedade. Em síntese, considero ser este o ponto de convergência entre a leitora

crítica Cleonice Berardinelli e a obra do dramaturgo. Suas *microleituras* para isso apontam. Como discípulos dos dois, sigo este mesmo caminho.

MUNIZ, M. R. C. Gil Vicente – micro-readings by Cleonice Berardinelli. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 39-55, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *Gil Vicente was one of the three portuguese poets (along with Luís de Camões and Fernando Pessoa) to whom D. Cleonice Berardinelli dedicated the most attention, reflection and reading passion. There are countless studies on the “comic poet”, and some of his contemporaries, published in classes, lectures, articles, books etc. In her Lattes we can follow this journey at least from the beginning of the 1940s, when, if I’m not mistaken, she ventured into a scenic exercise around the playwright’s work, until the beginning of the 2010s, when she relaunched a new and revised edition of her excellent selection of Vicente’s plays. Throughout more than half a century of dedication, many of the themes, characters, uses of language and dramatic strategies that Gil Vicente used were subject to the attentive and critical eye of D. Cleonice Berardinelli. As she herself defined, there were countless “micro-readings” of the Portuguese playwright’s work. In an effort to synthesize, I aim to remember and discuss the lines of force of these “micro-readings”, seeking to reveal the marks of this view and understand what he seeks to show us in Gil Vicente’s work.*

■ **KEYWORDS:** *Cleonice Berardinelli. Gil Vicente. Portuguese dramaturgy. Teaching Literature.*

REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. Microleituras Vicentinas. **Gil Vicente 500 Anos Depois**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 31-44, 2003a.

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. Pera tão longo amor, tão curta a vida. **Leituras**, Lisboa, v. 11, p. 147-160, 2003b.

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. De clérigos, cônegos e frades. **Semear**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 35-47, 2003c.

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. O rústico no teatro vicentino. **Semear** Rio de Janeiro, v. 1, p. 125-138, 1997.

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. Personagens femininas no teatro vicentino. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, v. 12, p. 200-218, 1995.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. 1531: Gil Vicente, Judeus e a instauração da Inquisição em Portugal. **Contexto**, Vitória, v. 7, p. 95-108, 2000.

SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. Lisboa: Bertrand, 1981 [1942].

VICENTE, Gil. **As obras de Gil Vicente**. Dir. de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da FLUL/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 5 vols., 2002.

