

EPA - Estudos Portugueses e Africanos

Número 4, 1984

Páginas 98 - 131

Comicidade e Humanismo na farsa do Juiz da Beira

Francisco José Costa Dantas

Univ. Fed. de Sergipe

O teatro cômico do crepúsculo da Idade Média europeia já apresenta um flanco vulnerável e receptivo aos valores que prenunciam o Humanismo, em proveito do qual também labora e produz. No caso português de Gil Vicente, a indigência dos antecedentes teatrais do seu país, configurada na frugal tradição a que ele, supõe-se, parcamente pôde recorrer, vai ser recompensada pela absorção das influências espanholas e francesas. Deste modo, a procedência de seu teatro cômico parece estar vinculada, de um modo ou de outro, a duas matrizes diferenciadas.

Em primeiro lugar - como todo o teatro cômico medieval -, essa produção do autor português se beneficia da "desagregação da unidade simbólica do teatro religioso",¹ onde deita raízes, e de que o cômico foi pouco a pouco se libertando, até conseguir a autonomia do próprio desenvolvimento. No curso de tal processo, esse gênero veio a sofrer a hostilidade da Igreja, que envidou

esforços no sentido de dificultar a sua emancipação, que logo mais desencadearia a comédia de tipos, de que a Farsa do Juiz de Beira é um esboço aproximado, muito singelo e modesto.

A segunda matriz está relacionada a um registro mais desprezioso, de natureza folclórica, onde cabem a atuação dos jograis e remedadores, os momos e arremedilhos, vestígios populares e agrestes de antigas representações, testemunho da resistência das tradições, ainda que estas sejam incipientes. "A essas formas rudes, que se vinham reproduzindo mecanicamente em continuidade monótona e inexpressiva, imprimiu Gil Vicente as características humanas de vida, de ação, e de finalidade racional e lógica, movimentando com elas, por um prodigioso esforço criador, a vasta galeria de quadros que pinturescamente representou os aspectos variadíssimos da vida social do seu tempo".²

Embora possa soar como um soado truísmo, a observação de que Gil Vicente esboçou quadros de costumes vem muito a propósito, devido à pertinência que mantém com a nossa proposta, cuja ressonância poderá ser facilmente identificável no decurso desta leitura. Desdobrando um pouco essa asserção, estamos desejando enfatizar a predileção de Gil Vicente pelos assuntos ordinários, pelas personagens do povo, sem prosápia e sem linhagem, postas à margem da História, de certa forma encapuzadas na marginalidade, sovertidas no turbilhão da anônima sociedade. Personagens que não habitam os textos graves dos célebres

cronistas, então seus contemporâneos; nem tampouco a sa
cralidade da grande epopéia que logo mais será construí
da, preocupada com valores sociais e literários de outro
registro, mais visíveis e altissonantes.

Envolvidos na observação cuidadosa dessa
comunidade anônima de cujo convívio participou, debruça
do sobre a teia de suas relações sociais, de onde certa
mente colheu o substrato de seus melhores tipos; nada in
dica que se tenha deixado seduzir por fumos de grandezas:
deixou passar à distância o cortejo das formas eruditas,
surdo ao apelo de glorificação dos mais poderosos de seu
tempo, dos construtores de sua pátria. Embora contemporâ
neo do pleno surto comercial e do auge das grandes nave
gações que sacudiram Portugal de ponta a ponta - fráguas
vivas de seu esplendor - não consta que sua obra se ocu
passe de autoridades ligadas à expansão marítima ou aos
escalões militar e econômico.

Em vez de construir a apologia desse las
tro de grandezas, preferiu auscultar a sociedade portu
guesa nas dobras de sua intimidade, sentir o crepitar de
sua pulsação desordenada e anônima, quase sempre denun
ciando os seus despropósitos, exibindo o ridículo de seus
excessos e incongruências, não raro pondo a descoberto
os abusos e iniquidades sociais. Se mais fundo não pers
crutou e produziu, se em alguns momentos sua obra parece
hesitar e abrir concessões aos poderosos, é que semideus
ele não era: suas respostas devem ser entendidas à luz
do contexto constrangedor em que produziu, na moldura de

um quadro em que o próprio saber humano era ainda mais insensível às multidões operosas, às chagas sociais, voltado que estava para outra ordem de indagações, inclusive de sabor sobrenatural, com força e ímpeto suficientes para deixar a marca de sua convicção moralista e pedagógica em toda a produção artística e intelectual, então em processo.

É evidente que as coordenadas de um projeto assim vinculado ao nível popular, desde que imbuídas de pretensões artísticas, só poderiam ter uma consecução favorável, se veiculadas através de um estilo congruente que funcionasse como seu espelho, em que as coisas a serem ditas e reveladas já estivessem sugeridas no modo de dizer, antecipadamente incluídas na sua forma. Por isso, ao estilo austero dos cronistas, ou à pompa e nobreza da epopéia, ambos escorreitos e refinados, embora mais sole ne esta, preferiu uma expressão bem mais próxima do coloquial, contígua ao linguajar da gente miúda, às vezes , francamente aberta, outras vezes mais velada , mas sempre repassada de graça e ironia, eivada de sutileza. Intuitivamente, e/ou por prolongadas observações das obras alheias, soube dispor de numerosos e fecundos recursos para produzir o cômico, através do que provocava o riso, feito portador da correção dos costumes.

Deste modo, tanto pelos assuntos selecionados, quanto pelo registro de sua forma, indissociáveis um do outro, Gil Vicente, aos olhos de hoje, mostra-se identificado com uma tendência literária de assegurada

atualidade e significação, empenhada em traduzir o coloquial e desdobrar irônicas sutilezas; aplicada em refletir a história pelo avesso, em preencher as suas rugas ainda virgens. Uma literatura aderente aos problemas dos vencidos e marginais, ansiosa de resgatar a sua história subtraída, empurrada para o buraco do esquecimento. Somos de parecer que Gil Vicente, apesar de todas as limitações de seu momento histórico, tateando no escuro, se acercou de uma visão de mundo em que a pobreza operosa é quem sustenta a sociedade. Saraiva e Óscar Lopes já registraram que ele "não se afasta de uma concepção tradicional da sociedade, em que os lavradores sustentam a hierarquia feudal, construída principalmente por cléricos e nobres!"³

Como arremate a esta introdução geral, resta registrar que o nosso propósito é examinar a Farsa do Juiz da Beira, a fim de demonstrar que Gil Vicente, através dos recursos cômicos a serem por nós analisados com apoio na obra citada de Bergson,⁴ conseguiu resistir relativamente à cristalização ideológica da matéria social que é retomada da história cotidiana e semantizada por sua peça. Sem se deixar apanhar por soluções de certo modo previsíveis, transparentes ao senso comum comunitário; ele faz o movimento inverso, na medida em que encaminha hipóteses um tanto insuspeitáveis ao leitor algemado à cadência das convenções, procurando fazer aflorar à tona uma justiça menos maniqueísta e mais arejada, empenhada em liberar parte do reprimido social, através dos modos informais e da glosa com que encaminha a audiência e pro

fere as sentenças, ambos incrustados de sabor profunda-
mente humano.

Antes de desdobrar essas coordenadas gerais através do exame da Farsa em questão, primeiro vamos registrar o lugar que ela ocupa no espaço do teatro cômico de Gil Vicente. Com o cumprimento dessa providência, estabelecemos um ponto de referência útil ao leitor mais exigente, desejoso de situar esta nossa abordagem. Vejamos então, sucintamente, o lugar que tem sido reservado a essa Farsa por alguns exegetas da obra de seu autor.

Óscar Lopes e Saraiva, na História da Literatura Portuguesa que elaboraram em conjunto, asseguram que a farsa é um gênero popular, de intenção satírica, que na sua forma mais modesta se reduz a um "episódio cômico colhido em flagrante na vida da personagem típica",⁵ onde geralmente são ridicularizadas a injustiça e a estupidez. Ao comentarem esse gênero teatral na obra de Gil Vicente, distribuem-no em três registros diferentes. As menos elaboradas como, por exemplo, a Farsa dos Almocreves, ou a do Clérigo da Beira são vistas como simples sucessão de quadros, "sem haver qualquer relação entre a cabeça e a cauda da peça",⁶ com a particularidade de que, nesta última, os autores denunciam também a falta de unidade de ação. No outro extremo da classificação, eles colocam "certas farsas mais desenvolvidas que são histórias completas, com princípio, meio e fim";⁷ entre outras, entram aí o Auto da Índia, a Farsa de Inês

Pereira, a Farsa do Velho da Horta. Entre essas duas sêries - a mais simples e a mais elaborada - aqueles autores identificam ainda uma classe intermediária, em que "os episódios e as personagens agrupam-se dentro de uma unidade orgânica, embora faltando-lhe um processo de desenvolvimento, como no caso de O Juiz da Beira, perante cujo tribunal comparecem vários casos".⁸

A confirmação de que essa última peça possui uma estrutura interna um tanto "frouxa", carente de mais rígida organicidade, não depõe contra a sua graça e o seu poder de resistência. O reparo feito por aqueles autores apenas leva em conta a aproximação da peça em relação a um ponto de referência tomado como padrão. Se por um lado essa peça não é um modelo no gênero, por outro se pode creditar a favor de seu autor a liberdade saudável e revigoradora que ele se permitiu, ousando construir a sua Farsa à revelia dos cânones estreitos, ou pouco ligando a eles, o que aliás está em consonância com o seu projeto de crítica a certos costumes instituídos. Tanto é patente o mérito da peça, que aqueles mesmos autores percebem que nela certos ideais cavalheirescos parecem ser ridicularizados, "em nome do robusto censo comum popular"⁹, assertiva que está em sintonia com as colocações que desenvolveremos.

Já em sua obra de 1942, Saraiva faz uma classificação do teatro cômico de Gil Vicente que não confere exatamente com essa que acabamos de comentar. Ali ele percebe na designação "farsa de folgar", a qual "fi

gura nas didascálias da Inês Pereira e do Clérigo da Beira, duas modalidades de farsa diferentes. Uma, as farsas com intriga - um nó e um desenlace, uma situação que põe à prova os tipos cômicos; outra, as farsas que se limitam à apresentação de tipos, algumas vezes constituídas por séries delas, como que em desfile, encaixadas grande parte delas em obras de gênero diferente".¹⁰ Ao primeiro grupo, pertenceriam, entre outras, o Auto da Índia e a Farsa de Inês Pereira; ao segundo, o Clérigo da Beira e a Farsa do Juiz da Beira, entre tantas outras. Na mesma obra, numa outra passagem, o autor registra que há personagens de Gil Vicente "que nos são apresentadas em um gênero de obras a que chamaria monólogos em série, no qual o diálogo é apenas um pretexto, para cada um falar mostrando-se, uma espécie de entrevista".¹¹ Neste grupo, inclui "especialmente o Juiz da Beira, na qual compete a Pêro Marques fazer a 'entrevista'".¹² Parece ao autor que Gil Vicente busca a todo custo, em peças como essa, uma oportunidade para a exibição de tipos.

Em obra recente, Stephen Reckert classifica a Farsa do Juiz da Beira de obra madura. Sobre esta e a Farsa de Inês Pereira, comenta que Gil Vicente "em ambas se deleita em socavar, com fingida ingenuidade, uma série de idéias reves acerca da moralidade pública e privada, da hierarquia sócio-econômica e dos direitos de propriedade".¹³ Já Reis Brasil, deixando de lado qualquer referência direta ao aspecto formal, alude com perspicácia às sentenças de Pêro Vaz, "cheias dum Humanismo delicioso".¹⁴

Essas breves referências críticas à Farsa do Juiz da Beira possuem em comum a perspectiva que aponta para o delineamento de sua significação. Os possíveis senões assinalados por Óscar Lopes e Saraiva são atribuídos à estrutura formal da peça; no que concerne, porém, à sua significação, todos os autores citados são unânimes em atribuir-lhe méritos concernentes a seu caráter crítico e revigorador. Esse modo de entender os atributos da peça e explorar as suas virtualidades vem respaldar algumas colocações que desenvolveremos nesta leitura.

Convencidos da relação de reciprocidade que vincula o texto literário à História, na medida em que cada um deles pode iluminar certos ângulos sombrios do outro, propiciando-lhe melhor entendimento, vamos nos prevalecer de breves informações que situam no respectivo contexto de produção o assunto que Gil Vicente recorreu da substância social para inserir em sua peça e se mantizá-lo.

Quando Gil Vicente escreveu a Farsa do Juiz da Beira, Portugal acabara de passar por considerável reforma judiciária, em consequência do que passaram a vigorar em todo o seu território as chamadas Ordenações Manuelinas. Nesse período, Portugal estava dividido em exatamente seis comarcas. Uma delas era a de Beira. "Em cada comarca, o rei achava-se representado por um corregedor, cujas atribuições nos campos jurídico e administrativo jamais deixaram de crescer".¹⁵ Sabe-se que no ano de 1524, após a promulgação do Regimento dos Cor-

regedores, esses maiorais da justiça tiveram seus poderes ampliados e legitimados, aptos a favorecer os seus abusos. Diante dessas medidas, a comunidade se sentiu coagida, e os juizes chegaram a reclamar contra a subtração de seus direitos e a redução de sua jurisdição. "Em todas as províncias, a mais ampla autoridade assumida pelos corregedores (...) e a sua interferência em toda a classe de feitos, com pouco respeito pelos juizes de eleição local, suscitaram vãos protestos e mostraram, sem sombra de dúvida, o advento de uma nova época".¹⁶ Ora, a Farsa do Juiz da Beira é de 1525, portanto, representa da apenas um ano depois do citado Regimento. Como estamos empenhados em fazer notar a sua vinculação ao contexto histórico e social, antecipamos que seu protagonista, o juiz Pêro Vaz, atribui a sua apresentação na Corte - pretexto para todo o desenvolvimento da peça - aos abusos do corregedor, que implicou contra ele e o obrigou injustamente a viajar até à presença do rei para provar os seus méritos, contra o mau desempenho de que era acusado.

Por outro lado, entre o muito que Gil Vicente observou, é notório o quanto ele "tão bem conhecia a vida, o caráter e as falas"¹⁷ do povo da Beira, a ponto de alguns biógrafos, posteriormente, chegarem a promovê-la a seu berço natal. Segundo Pratt, o mestre Leite de Vasconcelos já "salienta a predileção que Gil Vicente revela pela gente e linguagem da Beira".¹⁸

Adiantamos também que entre os tantos ti

pos consagrados que ele criou, vivos no tecido de sua sá tira, estão os servidores da justiça. "Meirinhos, corregedores, juízes, insaciáveis espoliadores do povo, são fustigados impiedosamente na Barca do Inferno, na Flores ta de Enganos, na Frágua do Amor, onde a justiça é uma velha corcovada, com as algibeiras repletas de galinhas, perdizes e bolsas, as mãos enormes, habituadas a apanhar".¹⁹

Agora, vamos resgatar as informações concernentes ao registro dos três últimos parágrafos e, respaldados nelas, traduzi-las em duas indagações que antecipam a pertinência da peça em relação ao contexto histórico e social de sua produção. Se a peça foi representa da apenas um ano após a promulgação do Regimento dos Corregedores, e se no seu corpo está inscrita a letra dos abusos que esses poderosos praticavam, não seria então a peça referida, o sintoma de uma insatisfação social colhida pelo seu ator e fundida na sua expressão? Se Gil Vicente sempre costumou representar os personagens vincu lados à justiça como corrompidos e larâpios, por que então a sua simpatia para com o Pêro Vaz, juiz da Beira? A resposta a essas indagações, a nosso ver, tem de levar em conta alguns elementos contextuais que podem ajudar o entendimento do material semântico que Gil Vicente utilizou para, junto a outros recursos, produzir a significação de sua obra.

A peça contém um único ato e, desprovida de complexidade técnica e de rigidez orgânica, está bem

mais próxima de uma disposição singela, do que de uma ar mação engenhosa. Os eventos que constituem a intriga um tanto frouxa, sem um rigoroso travejamento entre as suas partes, assim se relacionam: Pêro Vaz inicia a representa ção sozinho, reiterando enfaticamente que é juiz de Beira devido aos préstimos de Inês Pereira, com quem é casado. Esclarece que está na Corte contra a sua própria vontade, por convocação do corregedor Diogo Lopes de Carvalho, que o acusa de não cumprir "a Ordenação". Talvez aĩ o autor esteja se reportando às Ordenações Manuelinas a que nos referimos em outra página. Verdade é que, incriminado de não dispor de préstimos como juiz, ele se lança ao revide, alegando que por não ser cortesão, está decidido a mos trar que é um "homem inteiro".

Nesse ĩnterim, enquanto ele continua a se contar, entra o porteiro apregoando terras a serem judi cialmente leiloadas. O juiz então interrompe o proclama e lhe ordena que faça outra espécie de pregão:

"Pregai quem tem demanda
que venha aqui a terreiro
e diga em que termos anda".

A seguir, determina-lhe também que traga um banco a fim de que ele, Pêro Vaz, possa assentar-se para conceder a audiência. Na busca que desencadeia à procura desse obje to, o Porteiro encontra o Ferreiro e Vasco Afonso. Entre essas três personagens de um lado, e o juiz Pêro Vaz do

outro, se desenvolve uma dialogação bastante dissociada, em que o desentendimento deste não o favorece a descodificar os ditos espirituosos ou mordazes da tríade, cujos integrantes, em escala desigual, estão implicitamente mancomunados em desfazer dele e provocar o seu ridículo.

Depois dessa cena, vão aparecendo, cada um a seu tempo, as personagens diretamente interessadas na audiência. Primeiro, Ana Dias depõe contra Pêro Amado ; entra o Sapateiro que presta queixa contra Ana Dias; a seguir, entra o Escudeiro (acompanhado de um seu moço) que apresenta denúncia também contra Ana Dias. Por último, comparecem quatro irmãos: Preguiçoso, Bailador, Amador e Brioso, que disputam entre si um asno, única herança deixada pelo pai. A cada uma dessas questões que lhe apresentam, Pêro Vaz arquiteta uma sentença bastante espirituosa e original, que de certa forma contradiz a dureza de seus modos rudes e canhestros. O epílogo da peça resulta num hino à vida campestre e ao amor, entoado por todas as personagens: louvor às serranas, melhores do que as cidadãs.

Se procedermos à leitura dessa peça com o pensamento voltado para uma outra farsa melhor padronizada, conforme as exigências do gênero, determinadas pelas poéticas, logo daremos conta de sua simplicidade, da técnica relativamente elementar, da carência de organicidade interna, onde a última cena, por exemplo, aparece mal travejada, simples pretexto para que desfilem ante o juiz quatro tipos diferentes, cada um deles aproveitando a

ocasião para se autocaracterizar.

Outro aspecto um tanto desgarrado da ação objetiva ocorre logo no início, antes de Pêro Vaz conceder a audiência. Trata-se do encontro que o Porteiro mantém com o Ferreiro e Vasco Afonso. É um episódio fortuito, visto que estas duas últimas personagens apenas secundam palidamente o ponto de vista da primeira, empenhada em zombar de Pêro Vaz. Elas constituem apenas um pretexto para o exercício da fala do Porteiro, encarregado de desencar o juiz. Não acrescentam nada que acione o desenvolvimento da ação, ou que resulte na elaboração de um torneio psicológico. Mas apesar dessa carência de organicidade em relação a um modelo mais bem acabado, Gil Vicente usa aí outros recursos técnicos tão bem alinhados com o propósito de sua mensagem, que se sobrepõem a esses pequenos senões ditados, antes de mais nada, pelas exigências do gênero.

O mal está em que geralmente se absolutiza essa categoria de gênero, em virtude do que as obras passam a ser avaliadas para melhor ou pior, conforme o grau de aproximação ou fidelidade que mantenha com o modelo a que se filia. Medida à luz desse preconceito antigo, à revelia dos acidentes contextuais; avaliada apenas em seu processo imanente, realmente não se tem muito a dizer dessa peça de Gil Vicente, vazada em singeleza. Contudo, se considerarmos o gênero apenas como um farol que infunde luz contra a desordem e a indistinção, mas em cujo foco se produzem as transformações de natureza espacial e tem

poral, operadas em consonância com o que se tem a dizer, aí então a Farsa do Juiz da Beira adquire ampla significação.

Convém assinalar que aqui enfocaremos apenas os recursos cômicos que são portados por palavras e frases inseridas nos diálogos entre as personagens. Desse modo, a peça será examinada apenas parcialmente, em um de seus ângulos, visto que os inúmeros elementos cênicos, bem como a comicidade aderente sobretudo a gestos e movimentos, são descartados por não entrarem no mérito deste trabalho.

Examinados à luz do texto de Bergson, os recursos cômicos utilizados por Gil Vicente na Farsa do Juiz da Beira são bastante expressivos e flexíveis, orientados para a dimensão social de um novo tempo que se avizinha. Considerando como nova cena o comparecimento de uma nova personagem, ou grupo de personagens, constatamos que a peça se desenvolve em sete cenas, se considerarmos a apresentação dos quatro irmãos como apenas uma delas. Vamos retomá-las aqui, uma a uma, para tentar surpreender a sucessão da intriga e dos recursos cômicos, bem como o modo como eles se encadeiam sugerindo uma nova perspectiva que pode ser entendida como uma brecha por onde pode se revigorar a instituição jurídica.

Conforme já registramos, na primeira cena Pêro Vaz comparece só, a explicar dados da sua biografia e a lamentar e maldizer as razões discricionárias utilizadas pelo corregedor para forçá-lo a se apresentar na

Corte. O texto propriamente dito não menciona a palavra Corte, mas a explicação que precede a peça, à guisa de argumento, a refere. E mesmo a oposição configurada através dos advérbios lá e cá, inseridos no discurso de Pêro Vaz, evidenciam que ele se movimenta num contexto insólito, que não é a sua comarca de lá. Essa observação é importante porque o recurso cômico aflora aí justamente mediante a dissonância que se instala entre a personagem e o contexto onde ela agora se apresenta. Largado de supetão num contexto estranho, de costumes mais refinados, não há acomodação possível. Enfatizando os seus hábitos rudes, o protagonista apresenta-se surdo ao apelo das exigências da Corte, novas e ininteligíveis para ele. Deste modo, acabamos por rir de Pêro Vaz porque ele não possui elasticidade de espírito suficiente para improvisar e se impor tal adaptação, nem saber a maleabilidade para se deixar falar pelo ritual da audiência. Quanto mais ele se conta, nos conduzindo a pormenores de sua intimidade, mais se vai acentuando o efeito cômico, já então reforçado por novo recurso implícito no primeiro: o contraste que se estabelece entre o juiz que se apresenta sem sequer saber ler, sem suspeitar do papelão que faz, e o modelo de juiz que existe em estado virtual na imaginação de cada indivíduo que compõe a comunidade da Corte. Se ele não se dá conta da extensão de seu ridículo, é devido à impermeabilidade que se interpõe entre os costumes da Corte, onde ele se apresenta, e os da Beira, região a que ele é integrado. Com todo o seu elenco de des

propósitos, Pêro Vaz é uma personagem simpática na sua ru deza, o que vem confirmar a afirmativa de Frye, segundo a qual o herói cômico "é medíocre em suas virtudes mas so cialmente atrativo".²⁰

Através desses recursos preliminares, Gil Vicente insere em seu protagonista um traço que será aden sado até o final da peça. Estamos nos referindo à marca de sua marginalidade em relação ao corpo judicial que a comunidade legitima pelo saber que lhe atribui, e reconheci do pelo maniqueísmo das leis ordinárias, pela previsibil idade das sentenças, pela obediência às leis sacraliza das. Em relação a todas essas características, Pêro Vaz aparece como excêntrico e insociável. Essa marginalidade, conforme veremos, converge para o fulcro da peça, na medi da em que vai se exercer nas próprias sentenças que ele vai proferir, alheias a códigos judiciais, mostrando ha bilmente o avesso das vítimas e dos acusados, em que se encarna o corpo social.

O Porteiro que passa apregoando as almoe das judiciais é o novo personagem que se incorpora à se gunda cena. Pêro Vaz lhe ordena que cessem os pregões, e que conyoque os interessados para a audiência que ele con cederá. No mesmo momento, exige que ele se apresse em tra zer-lhe "um banco e uma esteira,/ e uma cortiça inteira". Chega mesmo a insistir que ele lhe traga um banco "muito bom e muito bonito". Ora, logo de saída podemos observar que a insistência do juiz em solicitar objeto tão rude pa ra sentar-se contraria os costumes, questiona o aspecto

cerimonioso da audiência. A partir dessa metonímia, do deslocamento da ação para um objeto tão banal, insólito ao recinto, acentua-se o processo paródico cujo efeito será ridicularizar o ritual severo e cerimonioso das audiências. Vemos que, assim procedendo, o Juiz insiste num objeto puramente formal. Nele, radicaliza a sua preferência. Tal processo exige que desviemos nossa atenção para o nível formal do ornato, na medida em que esquecemos provisoriamente a função fundamental que o Estado outorga ao Juiz. É notório o quanto essa inversão das regras é cara à paródia. Não necessitamos sequer confrontar esse cerimonial às avessas, com outro que se faça conforme os costumes. Para que o efeito cômico se produza, basta que assistamos a esta cena em que o juiz insiste na presença do banco, avocando outra cena normal e costumeira. Ao exigir enfaticamente o banco, Pêro Vaz mostra-se ao mesmo tempo preocupado com o corpo. O ato de sentar no banco aparece como um cacoete cômico que põe em questão a função do Juiz, como se este, ferindo o cerimonial, ferisse igualmente a essência de sua função. Deste modo, Gil Vicente questiona a função ornamental e parasitária da instituição judicial, que acaba impondo que o Juiz exista mais para ela mesma do que para o povo.

Quanto ao Porteiro, sua atuação nesta cena é apenas instrumental. É mero objeto de mediação, a exercer a função fática a rigor, desnecessária, - de chamar a atenção para o comportamento inusitado desse Juiz franco e rude, sublinhando os seus modos ridículos, e de

antemão duvidando de sua competência:

"Tal juiz em tal lugar
parece cousa de riso."

Esse Porteiro lê a rudeza de Pêro Vaz e a traduz para os espectadores como símbolo de sua incompetência, como se o invólucro fosse o espelho daquilo que esconde, fosse a cristalização, no caso, das sentenças ainda impronunciadas. Observamos que aí o Porteiro não é a personagem mais indicada para julgar a capacidade do Juiz pela sua aparência, isso porque ele simplesmente pertence a uma outra comunidade, a um outro registro social. Entre as duas personagens - Juiz e Porteiro - medeia uma diferença de costumes, por força da diferença espacial, que não pode ser esquecida. A transparência através da qual o Porteiro enxerga por antecipação as sentenças de Pêro Vaz refletidas nos seus modos rudes, na realidade vai se comprovar apenas na perspectiva dele, Porteiro, isto é, nos limites de sua ideologia pessoal

As personagens novas que se incorporam à terceira cena são o Ferreiro e Vasco Afonso. É curioso que toda esta cena tem como fulcro central a questão desencadeada pela exigência de Pêro Vaz, ao querer o banco de qualquer modo. Aqui, ocorre o processo de inversão porque o Juiz emprega toda a sua autoridade, aplica todo o seu empenho num ponto secundário, descartável, desviando a atenção ainda para o aspecto formal. Se, em substituição ao que ele exige lhe trazem uma cadeira, ele ale

ga que não sabe sentar-se, e ordena, intransigente, que lhe encomendem um banco de três pés, portanto bastante tosco. O Ferreiro e Vasco Afonso são ambos personagens prescindíveis à espinha dorsal da peça, na medida em que nada adiantam ou acionam o desenvolvimento da ação da peça; antes a retêm. Comparecem como coadjuvantes do Porteiro, mesmo assim sem colocar muito empenho nessa função. Ouvem a arenga do Porteiro contra o Juiz e tomam relativa parte nela, enquanto secundam algumas observações. Podemos dizer sem exageros que esta é uma cena entre parentes, em que a ação propriamente dita se interrompe e fica suspensa. Cede espaço à necessidade que Pêro Vaz tem do banco. Este só sossega quando o adquire e se instala comodamente "...como El-Rei". Pelas considerações que registramos, percebe-se facilmente, nesta cena, a transformação do tom solene, que os juizes em geral devem ter, no tom familiar inerente a Pêro Vaz, processo paródico também bastante conhecido.

À quarta cena, comparece Ana Dias a prestar queixa contra o filho de Pêro Amado, que desonrou sua filha Beatriz. Relembramos que nas três cenas precedentes a ação permaneceu encolhida. Ali, assistimos apenas à caracterização do Juiz que, antes de mais nada, se ocupa intransigentemente em compor um cenário às avessas, onde realizará sua audiência. Essa preocupação sua, somada às observações que dele faz o Porteiro, e às quais já aludimos, funcionam como indício do que serão as suas sentenças. É um signo prefigurador de suas sentenças des

propositadas, recheadas de teor original, e crítico à moda da farsa

O que Pêro Vaz observa e indaga no diálogo que desenvolve com Ana Dias resvala para o cômico, pelo tom picante e ousado com que coloca certas insinuações que terminam por relativizar a culpa do acusado ausente. Consegue habilmente se insinuar na intimidade de Ana Dias através de uma postura que procura copiá-la até a nível da palavra. A certa altura, escandalizada com as observações inusitadas de Pêro Vaz, Ana Dias exclama "Mãe! mãe! eu não sei que diga!" Ao que ele retruca incontinente: "Pai! pai!", enquanto o seu bom senso solicita a presença da rapariga e das testemunhas. Em tom de brincadeira, Pêro Vaz, habilmente, exige a presença das partes necessárias, para que sua sentença seja bem fundamentada. Como a vítima não pode comparecer, nem há testemunhas do delito porque, diz a queixosa, eles se encontravam ocultos num trigal alto e fechado, o Juiz pondera que o atentado pode ter sido cometido com o consentimento da vítima. Além de objetar com essa atenuante bastante objetiva, o Juiz ainda alega que tal ato "são cousas de moço", depois do que sentencia que "não se fale mais nisso", enquanto o trigo não for segado. Depois da sega então, ele e "estes homens bõs" verão, pelo trigo espalhado, se a vítima foi mesmo sujeitada à força.

Nesse primeiro ato do Juiz, assistimos a uma sentença às avessas, na medida em que o exige a farsa. Vemos que ele não recorre às leis tradicionais, e se

recusa a interferir diretamente, adiando o julgamento. Observamos com simpatia a sutileza de suas ponderações, estranhas ao mais remoto maniqueísmo. Sabedor do que é muito perigoso decidir de acusações sem testemunhas, ele relativiza ao máximo a queixa que Ana Dias lhe presta , apresentando a idade do acusado como justificativa: "são coisas de moço", e certamente supondo que na maioria desses casos não há vítimas nem culpados, mas um concluído bastante indecifrável. Escusa-se assim, de ser a consciência do mundo. De certa forma, declina de sua autoridade e exerce a função de um mediador moderado, que mais aconselha e ajuda do que propriamente julga.

A essa altura da peça, embora permaneça a paródia pelo modo como se transforma a solenidade da audiência numa relação íntima e familiar, e ainda pelo modo avessado que toma essa sua sentença, sentimos nitidamente que há uma dissociação entre os modos broncos e rudes do Juiz e a qualidade dessas sentenças ponderadas , bastante revigoradora para o contexto em que se inscreve.

O Sapateiro é a nova personagem que comparece à quinta cena, relatando o azar de que tem sido vítima depois que se tornou cristão. Diante do Juiz, ele apresenta queixa contra a mesma Ana Dias que há pouco intercedera pela própria filha. Esse recurso em que a vítima numa cena se torna acusada em outra também é muito caro à farsa, e aqui aponta para a relatividade das virtudes e das culpas que se cruzam nas mesmas personagens. O Sapateiro depõe que ela é uma alcoviteira, responsável

pela desonra que uma filha sua sofrera. No bate-boca violento e sem reбуços em que se pegam as partes - o Sapateiro e Ana Dias - sem o menor respeito para com a autoridade do Juiz, este nem sequer se dá por achado. Fica a observar à distância, sem levar em conta as mútuas agressões que para um Juiz comum soariam como desreipeito. Quando muito ofendido nos seus brios, devido à violência das palavras de Ana Dias, o Sapateiro indaga se o "honado señor Juiz" permite aquelas falas na sua presença. Este, displicentemente, muita acima da situação, desculpa generosamente Ana Dias, justificando apenas: "são mulheres". Como o queixoso enfatiza nela a sua marca de alcoviteira, o Juiz, se fazendo de desentendido, diz que esqueceu o que é alcovitar. O Sapateiro então, tomando a ignorância do Juiz ao pé da letra, lhe expõe, através de 27 versos, em que consiste essa arte de seduzir as mulheres honradas, inclusive chamando Ana Dias, ironicamente, de "señora honrada". Depois de ter escutado a sua exposição, Pêro lhe responde, referindo-se a Ana Dias:

"Se lhe ela fora rogar
pera mondar ou linhar,
a moça embargara o caminho;
mas bom é de encaminhar -
o gato para o toucinho".

Do mesmo modo como procedera diante da primeira questão, na cena anterior, aqui também Pêro Vaz

se obstina em relativizar a culpa, também indiferente aos extremos do maniqueísmo, próprio da Justiça do tempo. Na cena precedente, o acusado era um homem; aqui é uma mulher. Naquela, como já registramos, Ana Dias é a queixosa; nesta, a acusada. Pouco importam as pessoas. As medidas tomadas pelo Juiz Pêro Vaz se sobrepõem aos acidentes pessoais. Levam em conta a experiência e a relatividade das ações humanas que não devem ser julgadas à revelia de seu contexto de emergência, que produz as atenuantes. Do modo como o Juiz se escusa de decidir as questões diretamente, parece se dar conta da dificuldade de qualquer julgamento definitivo, devido ao fato de que cada delito está ligado a ramificações de várias naturezas, impossíveis de serem precisamente apreciadas. No caso desta cena, o Sapateiro insiste tanto na culpa de Ana Dias, a fim de provar a inocência da filha, que termina por não levar em conta a vontade desta, as suas naturais inclinações de mulher. Pelo menos isso é o que sugerem as ponderações de Pêro Vaz. Seu pensamento percuciente parece estar atento a pormenores que geram atenuações. Aplica a Ana Dias, de quem discorda na cena anterior, uma sentença que também é o avesso da previsibilidade do que a justiça erige em lei:

"Julgo que se esta dama honrada
sabe isso tão bem fazer,
se o deixar esquecer,
seja por isso açoutada."

Aqui se processam alguns dos mesmos recur-

sos cômicos. A própria interferência do discurso debocha do das partes, numa série que a princípio devia ser cerimoniosa, faz com que se instale o cômico. A maneira como o autor utiliza o adágio formado pela sabedoria popular "é bom de encaminhar o gato para o toucinho" está em perfeita consonância com o estatuto de sua sábia rudeza. Há inclusive, algo de espirituoso na medida em que apanha o dito popular, cristalizado em verdade irrefutável, para construir a sua sentença, como se sugerisse que se há forma de justiça, ela está na boca do povo.

Outro processo cômico que o autor utiliza é o da repetição a nível da própria palavra. Quando o Sapateiro invoca o "honrado senhor Juiz", este retruca com uma única e mesma expressão, como um mecanismo que não falha: "Ei-lo!" Esse mecanismo se repete durante cinco vezes, e só ocorre em relação ao Sapateiro, como se Pêro Vaz procurasse zombar da solenidade com que ele o trata, destruindo a sua fala previsível e formal. Essa repetição automática da mesma expressão é cômica porque destoa da vida que a rigor é dinâmica e jamais se repete. É como se a cada invocação do Sapateiro, o Juiz fizesse saltar uma mola mecânica "Ei-lo!" Como já registramos, essa repetição não é gratuita. É paródica no sentido de desmistificar o tratamento cerimonioso e gasto, emprestado pelo Sapateiro. Imita o que a fala dele tem de mecanicamente uniforme, estranho à vida. Imita a parte do automatismo que ele deixou introduzir-se em sua pessoa, como observa Bergson em relação a gestos que provocam o riso.

À sexta cena acodem o Escudeiro e um seu moço. Aquele entra se jactando de só haver tido uma de manda, justamente em Santarém. Logo o moço lhe lembra de mandas que ele tivera também em Luminar e em Lisboa. Im previsivelmente, ao invés dele se aborrecer, louva-lhe a memória. O Escudeiro apresenta queixa contra a mesma Ana Dias. Alega que ela lhe estorquiou tudo o que possuía, com a promessa de que a moura por quem estava apaixonado lhe corresponderia. Acusa Ana Dias de astuciosamente haver protelado tal promessa até que ele lhe entregasse tudo o que tinha, inclusive o numerário relativo aos últimos bens que vendera. Diante disso, implora então ao Juiz que a obrigue a restituir o dinheiro gasto em vão. Após ouvi-lo - e é segunda queixa contra a mesma acusada-Pêro Vaz sentenciamos, com bastante propriedade:

"I-vos embora, Escudeiro,
E nunca peçais dinheiro
que gastastes per amores".

Dando esse caso por perdido, em face de sentença tão irrefutável, o Escudeiro insiste em lhe pres tar uma segunda queixa, agora, contra o moço que o acom panha, e a quem ele deu a roupa que o veste. Reclama ao Juiz que obrigue o moço a lhe restituir a roupa, em vis ta do moço desejar deixá-lo. Por seu lado, o moço não se faz de rogado. Contrataca duro, afiança ao Juiz que tem muito padecido, e roga que deseje receber o saldo de seis

meses que lhe deve o Escudeiro. Pêro Vaz, depois de sol
icitar que o Escudeiro se defenda, dá a sentença a favor
do moço pobre:

"Mando que sirvais a ele,
e que lhe deis de comer
até que cumprais co'ele".

Assistimos aqui a um processo de dupla in
versão, visto que o queixoso tem as suas duas que
ixas convertidas em penas contra ele próprio. Há também a pre
sença de outro recurso cômico que se processa quando o
moço se queixa que não pôde dormir na noite passada, vis
to que o patrão apaixonado pela moura o sacudia dizendo:

"- ó se soubesses, Fernando,
que trava que fiz agora! -"

O cômico se gera aí na medida em que o sen
so de realidade é ultrapassado pelas idéias do apaixona
do que, guiado por elas, apela para situações imaginá
rias, inclusive sem conseguir conciliar o sono. A lembran
ça da moura o domina de tal modo que ele só vê o que pen
sa. O autor consegue isolar o sentimento que domina a
personagem, e faz dele um elemento autômato, dotado de
vida própria. Essa rigidez impede que ele se dê conta do
ridículo que opera.

Por fim, à última cena, entram pela pri

meira vez as últimas personagens, que são quatro irmãos , "um deles muito preguiçoso, outro que sempre baila, outro que sempre esgrime, outro que sempre fala de amores". Cada um a seu modo, alegando as próprias razões, comparece perante o Juiz a fim de reclamar para si o asno que o pai deixara como herança a um deles, sem entretanto nomear a quem dos três deveria caber o animal.

Observa-se que em outras cenas as personagens se articulam entre si e às vezes têm suas pretensões convertidas. Ana Dias, por exemplo, comparece como vítima e acusada. Nesta cena, porém, as personagens nem sequer se articulam com as das cenas anteriores. Diferem entre si apenas pela profissão que representam. Ficamos com a impressão de que elas estão soltas e despregadas dentro da peça, de que são meros pretextos de que o autor se prevalece a fim de esboçar quatro tipos diferentes que não são solicitados pela estrutura da peça, nem pelo arremate. Cada um deles se compraz em desfilar perante o Juiz, exibindo os próprios predicados, sem sequer nos convencer do verdadeiro empenho para conseguir o asno.

Como nas outras cenas, aqui também as intervenções de Pêro Vaz são coerentes, repassadas de tolerância e compreensão em relação às coisas amenas da vida. Supomos que seu comportamento geral já traduz a antecipação de um gosto burguês e individual um tanto tolerante, prenúncio de uma nova época. Nesta cena, o Juiz escuta pacientemente a argumentação do Preguiçoso posta em 44 versos, verdadeira apologia do fazer perpétuo. Pêro Vaz não

tem nenhuma palavra de recriminação ante a defesa da preguiça. A seguir, entra o Bailador a fazer suas evoluções enquanto requer o asno para si. Pêro Vez logo adverte-lhe:

"Ou vos haveis de falar,
ou vos haveis de bailar."

O Bailador retruca-lhe: "Bailar". E qual a reação de Pêro Vaz ante resposta tão inusitada para o ambiente das audiências? Comporta-se com absoluta tolerância ao dizer-lhe: "Ora bailai!" E fica parado a escutar o Bailador e o Preguiçoso. Quando aquele se refere a este e diz:

"Esse dormia como cão,
que mijava onde jazia.
Não vedes meu afanar
e ele folgar, nõ mais?"

Diante dessa acusação contra o Preguiçoso, outra vez Pêro Vaz interfere, ainda para se colocar contra a coerção, e preservar as prerrogativas do ameno individualismo:

"E não é melhor folgar
que trabalhar por demais?"

Numa outra passagem, quando o Amador toma da palavra para alardear a paixão pela amada, e se diri

ge ao Juiz como a pedir-lhe permissão pelo exagero do que dirá, este lhe concede toda a liberdade de falar o que quiser:

"Falai eramã e bem feito
Requerei vosso direito,
pois vos já pusestes nisto,
e fareis vosso proveito."

A seguir, também participa da cena Ferão Brigoso, o irmão esgrimista, que chega a ameaçar o Juiz para que este lhe conceda o asno. Sem temer a sua afronta, Pêro Vaz ordena-lhe que seja prudente, porque também ele lhe pode bater. A seguir, sem pestanejar, observa-lhe que diante da declarada violência, vai dar a sentença sem mais demora:

"Julgo per minha sentença
que o asno seja citado
para a primeira audiência.
Em tanto podeis cantar e
bailar e preguiçar,
qu'eu vou buscar de comer".

Essa derradeira sentença se configura ata da ao mesmo registro das demais, também repassada de iro nia. Como não há testemunho, nem mais razão em um preten dente do que em outro, o Juiz sai com o dito espirituoso

de mandar citar o asno, transformando assim em paradoxo o que seria normal se referido a uma pessoa.

A peça termina com um canto, -entoado por todos os personagens,- que secunda as sentenças do Juiz, na medida em que apenas para as doçuras da vida, enaltece as moças da província em prejuízo das moças da cidade:

"Vamos ver as Sintrãs
"senhores, à nossa terra,
"que o melhor está na serra.
"As serranas Coimbrãs
"e as da serra da Estrela,
"por mais que ninguém se vela,
"valem mais que as cidadãs:
"são pastoras tão louças,
"que a todos fazem guerra
"bem desde o cume da serra".

Nesta leitura, tivemos ocasião de observar como Gil Vicente se prevalece dos recursos cômicos mais legitimados: a inversão paródica do cerimonial das audiências, a transformação do solene em familiar, do essencial em formal, a repetição automática das respostas espirituosas, o processo de inversão em que vítimas se tornam acusados, a atitude simétrica dos quatro irmãos que reclamam para si o asno, tudo isso recursos inventariados por Bergson.

Como é óbvio, vimos também que é em torno

do protagonista da peça que o processo cômico mais se adensa, sobretudo por sua imersão num novo contexto de cujos habitantes ele não descodificava as reações. É mesmo próprio da paródia tornar ridículo o que se espera respeitável, e com esse recurso provocar o riso.

Assistimos assim, mesmo considerando apenas o nível da palavra, a todo um desfile de recursos que geram o cômico, e que ao mesmo tempo incidem contra preceitos instituídos na medida em que põem a nu certos ridículos que provocam o riso e sugerem uma perspectiva de vida mais aberta, que rompe com o maniqueísmo. A própria Ana Dias, ao exercer as diferentes funções de acusada e queixosa, é bem uma metáfora da dialética contra o maniqueísmo.

Se, conforme Bergson, o único objetivo da arte é afastar o véu espesso da generalidade convencional socialmente admitida, para nos aprofundarmos mais na realidade, então a Farsa do Juiz da Beira tem a sua função assegurada enquanto reconta e repõe, a nível artístico, uma dobra da História.

NOTAS

1. Saraiva, obra citada na bibliografia, p. 66
2. Pratt, obra citada na bibliografia, p. 27
3. Saraiva e Óscar Lopes, obra citada na bibliografia, p. 196.

4. Em O Riso, citado na bibliografia.
5. Saraiva e Óscar, p. 197
6. Ibidem-
7. Ibidem.
8. Ibidem, p.187/88.
9. Ibidem, p.197
10. Saraiva, p.196
11. Ibidem, p. 96
12. Ibidem, p. 129
13. Obra citada na bibliografia, p. 24
14. Obra citada na bibliografia, p. 158
15. A.H.Oliveira Marques, obra citada na bibliografia,pp.
261/62
16. Ibidem, p. 265
17. Pratt, p. 53
18. Ibidem, p. 53
19. Saraiva e Óscar, p. 194
20. Frye, obra citada na bibliografia, p. 50.

BIBLIOGRAFIA:

BERGSON, Henri. O Riso. Rio de Janeiro. Zahar Editores ,
1983.

BRASIL, Reis. Gil Vicente e o Teatro Moderno. Lisboa ,
Editorial Minerva, 1965.

FRYE, Northrop. Anatomia da Crítica. SP - Cultrix, 1973.

MARQUES, A.H. de Oliveira. História de Portugal. Volume I.
Lisboa, Edições Ágora, 1973.

MILLER, Neil. O Elemento Pastoril no Teatro de Gil Vicen
te. Porto, Editorial Inova, 1970.

PRATT, Óscar, de. Gil Vicente. Lisboa, Livraria Clássica
Editora, 1970.

RECKERT, Stephen. Espírito e Letra de Gil Vicente. Lisboa
Imprensa Nacional - Casa da Moeda - 1983.

SARAIVA, Antônio José. Gil Vicente e o fim do Teatro Me-
dieval.

SARAIVA, A. José e Lopes, Óscar. História da Literatura
Portuguesa. Porto, Porto Editora, s/d.