

«O JUIZ DA BEIRA» — UNIDADE NA PLURALIDADE

CARLOS MENDES DE SOUSA

Os propósitos inerentes à nossa leitura de *O Juiz da Beira* encontram-se na procura das relações de complementaridade e de unidade que sustentam a dinâmica da obra. Crendo que o interesse suscitado pela peça resulta da dimensão de convergência imanente à pluralidade do próprio corpo textual, e não de uma mera sucessão de quadros, tentámos procurar as linhas concertantes desse espaço coerente e as razões da sua eficácia estética.

O sentido de *justiça* introduz-se como força temática centrípeta, determinado por um signo encadeador: a *Beira*. O título é a este propósito sintomático, ao assentar numa correlação binária dos seus elementos constitutivos que nos propõem, através da apresentação do personagem-fulcro da obra, a enunciação temática de duas forças dominantes no desenrolar das sequências dramáticas: a justiça e o espaço de proveniência do seu agente: a *Beira*.

O segundo signo temático, explícito na rotulação da peça, é implicitamente que se vai afirmar como unidade semântica relevante na obra. A sucessão das situações dramáticas não se materializa em termos de espaço físico no universo beirão. Contudo, a *Beira* não será apenas a zona de procedência do magistrado em questão; nem tão só a circunscrição administrativa de antanho. Vai funcionar a nível sublinear como um significante duplamente representativo: simbolizante e determinante.

Na sua obra, Gil Vicente vai dar consistência a um mito que se ia formando na época. Já João Roiz de CastelBranco fazia observar, no *Cancioneiro Geral*, aos palacianos seus contemporâneos:

«Saberês que sam tornado
desque vivo nesta Beyra(...)
Tam disforme, tam beyram»

Essa «disformidade», causada por um abismal afastamento da vida e costumes da capital, vai revestir-se de um valor simbólico-referencial, tornando-se a *Beira*, deste modo, «o termo fatal de comparação e de referência vilanesca», como nota Costa Pimpão. Assim que os atributos naturais daqueles povoados longínquos sejam reunidos, por extensão sinedóquica, no nome da província que os passará a designar. Daí que tenhamos, aqui e noutros autos vicentinos, nomeadamente nos pastoris, a *Beira* como signo *simbolizante* de toda a vida campestre do país e, conseqüentemente, da rusticidade provinciana e do conservantismo linguístico que lhe são inerentes.

No desembaraçado discurso de abertura da peça temos a auto-apresentação do próprio Pêro Marques como beirão, ou seja como camponês: «*Pêro Marques sou da Beira*». No entanto, definindo-se com uma espontânea veemência, supera, pelo vigor das asserções pessoais, a mera tipificação do rústico beirão. E se o autor aplica à personagem todo um conjunto de elementos, que constituem a chamada língua rústica vicentina, analisada por Teyssier, desde os arcaísmos semânticos («som», «som'avonda», «onde see a ordenaçam», «nam saberei aqui ser») às variantes arcaicas de nível morfológico («prougue», «trougue», «pertém») e às variantes arcaicas de vocabulário («atás», «bofá», «cajo»), a enérgica caracterização realística desta figura individualiza-a exemplarmente, deixando de ser a pura estilização de um tipo que a acumulação dessas formas poderia fazer supor. Individualização, aliás, bem patente na afluência emergente do pronome pessoal (sujeito e complemento), que no espaço sequencial dos 40 versos desta fala introdutória, aparece nada menos do que 17 vezes. Estatística significativa reforçada pela força textual (e tonal, se tivermos em conta a representação dramática) que assume a apóstrofe activada pelas partículas de realce, no primeiro e no último verso da fala, como dois marcos destacados a sinalizar a voluntariedade da asserção do personagem:

1.º verso: — «Olhai vós bem qu'este sou eu»

último verso: — «Ninguém não me contradiz».

Mas esta individualidade caracterizadora não obsta à actualização, por parte do personagem, de um outro mito consequente da sua condição beirã. Trata-se de um mito instaurado na nossa intersubjectividade colectiva e activado pelos contrastes desproporcionados entre a província e a capital: — o mitologema, presente no texto, do camponês perante a corte. E recordemos a ocorrência do termo «beirão» em composições do *Cancioneiro Geral* como antónimo de cortesão ou cidadão. Decorrentes desta situação, surgem-nos n' *O Juiz da Beira* as marcas textuais, por um lado do desajuste e desejo de afirmação ressentida da parte do juiz aldeão e por outro lado os ressaibos de uma hostilidade latente da plateia, corporizados particularmente na voz do porteiro.

Na unidade sequencial constituída pelos preliminares arranjos para a abertura das audiências, manifesta-se nitidamente a ocorrência deste desencontro, que o autor irá solucionar pela nota humorística e em especial pela concessão de uma tácita subjectividade concordante aos juízos de Pêro Marques, subjacente no desenrolar das audiências.

O desajustamento do rústico camponês, feito juiz e tornado o centro de interesse da plateia cortesanesca, expressa-se particularmente pela incidência num objecto concreto do universo referencial campesino por oposição a um outro seu similar, mais sofisticado, da esfera cidadina. Reportamo-nos à cena da cadeira e do banco:

cadeira

banco

(antes)

(após a reclamação)

«Dai ó demo a cancela
e quem a trougue da feira
eu não saberei aqui ser».

«pardeus, próprio é com'este
um banco que lá deixei:
agora estou coma El-Rei».

Esta cena, ao transitar do espaço intratextual da *Farsa de Inês Pereira*, em que Pêro Marques não se sabe sentar na cadeira quando vai cortejar sua futura mulher, alcança aqui uma amplitude que ultrapassa meros intuitos ridicularizadores. Primeiro, pelo tom simbolizante dos signos/objectos que corporizam a oposição e o desajuste entre a simplicidade e pureza campesinas face à sofisticação e «entendimento» urbanos. Por outro lado, pela recorrência concomitante de outros objectos do real campesino como signos representativos de um tribunal rústico, prenúncios da simplicidade e naturalidade dos juízos a proferir: — além do banco: «uma esteira e uma cortiça inteira».

Também, a nosso ver, significativo, o final desta sequência preparatória das audiências, etapa preliminar, em que Pêro Marques ordena o retirar das cadeiras das sala, reiterando a ordem:

«Tirai d'i essas cancelas;
queelas i não hão-d'estar
ou fora, à rua com elas».

«Senhor Porteiro, esses peguilhos
deitai-os no chafariz».

Se bem que se pudesse entender esta atitude como indício de despropositado e grotesco comportamento de um juiz vilão, desconhecedor dos princípios elementares das ciências jurídicas, ou como uma intenção cómico-caricatural de pôr a ridículo o orgulho ressentido da figura desajustada de Pêro Marques, porque não entrevermos aí uma atitude expurgativa de um símbolo pação que é rejeitado para que se possa dar início, sem empecilhos, à prova testemunhal da sua informal justiça camponesa? E realce-se a importância da significação extra-linguística (fazendo concidir uma unidade do plano textual com uma outra, acabada, do plano cénico), quando assistimos, na representação, à saída do porteiro carregando as cadeiras para fora de cena voltando, logo de seguida, a um espaço mais despojado, para se dar, de imediato, início às audiências propriamente ditas.

Como veremos, embora fora do seu «habitat», o rústico perante a corte, observado de um ponto de vista urbano e aristocrático, exige a criação duma atmosfera propícia à prossecução das suas funções, o que se vai manifestar através da presença de objectos/significantes. Por seu turno, o superior desdém de pseudo-civilizado do porteiro é manifestado fundamentalmente por meio de uma série de à-partes consecutivos — artifício gerador do cómico («tal é ela para juiz/como eu sou para pregar», «tal juiz em tal lugar/parece cousa de riso», «Que juiz e que cabeça»). Contrapõe-se-lhe a determinação bronca mas tenaz do juiz («Ide logo sem tardar», «Vá eramá vossa mercê/e traga logo a recado») que, sem dúvida, se lhes sobrepõe. Até porque a tentativa de utilização de um objecto campesino da parte do porteiro, como réplica depreciativa, fazendo chacota do poder judicial quando lhe traz a manjedoura, é totalmente gorada. Apenas, da parte de Pêro Marques, um ingénua desentendimento ou a benévola ironia vicentina:

«Vá eramá vossa mercê
e traga logo a recado
um banquezinho assim usado
porqu'isso não sei que é».

E o porteiro, contrafeito, sairá sempre a carregar os objectos trazidos, sendo ele próprio — elemento representativo da latente hostilidade cortesã — o agente directo do processo de substituição e de preparação da audiência campesina.

Como dissemos, o segundo elemento do título da obra adquire o valor de signo *determinante* a que a preposição, exprimindo a origem, dá notória pertinência. O facto de Pêro Marques ser «da Beira», isto é, um campónio, é que vai determinar o seu modo de actuação no desenvolvimento do entrecho judicial. Determinação esta, aliás nitidamente confirmada pela voz textual do autor ao afirmar, na didascália da peça, que Pêro Marques «dava sentenças disformes *por ser homem simples*».

E será de igual modo um signo determinante se atendermos ao naturalismo e ao bom-senso das sentenças proferidas por este juiz iletrado, decerto resultantes da sua condição de «homem simples» oriundo de um universo «natural» ou ruralizante. Muito improváveis seriam certas observações naturalísticas na boca de um «entendido» magistrado pação.

Assim, somos reenviados para o parâmetro ante-textual que sustenta a dinâmica da peça: a força temática da justiça, ou a macromolécula aglutinadora das diversas sequências atómicas, que são as audiências, apresentadas em estrutura aberta.

A justiça funciona como força temática dominante a partir de uma motivação concreta de carácter histórico-social: a nomeação de juizes ordinários, geralmente para as comarcas mais afastadas. Tratava-se de um processo de selecção e organização judicial genuinamente popular que, embora consagrado pelas Ordenações, originava por vezes objecções resultantes da insuficiente preparação teórica destes magistrados. Com efeito, o fundamento da peça tem por base o exame a que terá de ser submetido Pêro Marques, uma vez chegado à corte o eco das extravagâncias por ele cometidas: «as sentenças disformes». Seria de esperar, pela motivação imediata da situação exposta, que assistíssemos à crítica pontual, por vezes implacável embora sempre doseada de finura, que conhecemos das obras vicentinas. Não é isso, contudo, o que presenciamos n' *O Juiz da Beira*. Assim se explicará o movimento oscilatório pendente no desenrolar das sequências dramáticas, no que concerne à abordagem do sentido de arbitragem assumido pelo gracioso juiz.

E se assistimos ao emergir de certos reflexos ambíguos, podemos, em parte, tentar explicá-los pelo apurado sentido de escuta das expectativas do público, da parte deste autor de palco, conhecedor das entrelinhas cénicas. Gil Vicente transportando a personagem central d' *O Juiz da Beira* de uma outra peça (*Farsa de Inês Pereira*) — donde vinha etiquetada com epítetos depreciativos do campo semântico animalesco (asno, lebre, cuco, cervo, gamo) — teve a necessidade de fazer algumas concessões que poderão criar um aparente clima contraditório. Ocorrem dois planos de focagem, coexistentes. Um, a nível da superfície rasteira ou horizontal, que se liga directamente à obtenção de efeitos cómicos, tendo por base a crítica de ordem social e administrativa aos juizes fabricados à pressa, como este «por cajo de Inês Pereira». E outro plano de focagem, a que chamaremos enviezado ou oblíquo, contendo a concordância implícita do autor com as sentenças proferidas por este «juiz de siqueiro» — por este beirão «homem simples».

De facto Pêro Marques, sentado no banco enquanto os queixosos vão passando, despacha juízos inusuais, aparentemente absurdos ou tão só espontaneamente simples. Recorde-se, a propósito, a impagável figura do Parvo na *Barca do Inferno* como paradigma do sentido de justiça e da subjectividade, veiculados pelo autor. Figura que, um pouco como Pêro Marques, atirava verdades de força através do absurdo existencial accionado pela simplicidade e pela não sujeição à regulamentação das normas sociais vigentes.

Não cremos que nesta peça sobressaia o grotesco e o despropósito de atitudes, tema medieval formulado nas soties que apresentavam o mundo de pernas para o ar. E não o cremos porque as sentenças de aparente absurdo judiciário envolvem a explosão de um

espontâneo sentido naturalista contido na exaltação de certos princípios intrínsecos da natureza humana. E por outro lado, indo muito para além das normas estabelecidas pelos códigos jurídicos da época, estas sentenças envolvem uma velada questionação do sentido de justiça veiculado pelas leis correntes. Leitura presumível — um repensar a nível subjacente dos princípios instituídos por normas legais que não permitem, pela sua feição institucional, a penetração das «entrelinhas» do universo jurídico. «Entrelinhas» que Pêro Marques levanta no seio da própria instituição, pela capacidade de tolerância e compreensão manifestadas.

A violação, o alcovitar, o dolo, o cumprimento de um contrato e a herança são, grosso modo, os domínios processuais de incidência nas sequências dramáticas que as quatro audiências constituem.

As duas primeiras audiências e a primeira parte da terceira, motivadas por vectores de sedução amorosa, têm um elo de ligação estrutural: a presença no tribunal de uma personagem comum: Ana Dias.

Poderíamos pôr reservas, a nível estrutural, no respeitante à configuração assumida pelas restantes audiências, aparentemente desgarradas. Na realidade, constata-se a presença de dois blocos contíguos que se harmonizarão, na estrutura aberta da peça, pelo vector semântico da *posse*. No primeiro bloco — posse amorosa, no segundo bloco — a posse de bens materiais.

Mas atentemos nas soluções jurídicas propostas pelo juiz beirão Pêro Marques.

No primeiro processo a queixosa vem querelar-se ao juiz «do filho de Pêro Amado» que o achou «emburilhado» com sua filha Beatriz. A despeito do rigor da lei, e da inflexibilidade dos magistrados na sua aplicação, perante um crime frequente no séc. XVI, Pêro Marques revela-se perfeitamente à altura do cargo quando reflecte: «porque não sou abantesma / Mas que sei eu s'ela mesma / deu ocasião pera isso?». E orienta todo o desenrolar do processo pela mediação dum instintivo e adequado bom senso. Partindo do pressuposto captado: «Se a moça é dessa pele / não é o moço de culpar», vai declarar a necessidade da vistoria à seara de trigo onde se consumou o caso para que se certifiquem da existência de sinais de violência. Risonha benevolência fundada nos princípios naturalistas do juiz camponês, que partindo da máxima em latim macarrónico de feição popular: «Credo quo natura dat / nemo negare pote», se completa pelas justificações compreensivas do acto, manifestadas em asserções incisivas: «Coma sesudo / pois que tinha bô lugar»; «Assi se faz».

A segunda audiência e a primeira parte da terceira centram-se à volta de um delito, talvez mais frequente na época, que o anterior: o alcovitar. Delito punido pelas Ordenações com severas penas; castigos que variando consoante a categoria social e estado civil da pessoa seduzida, podiam ir do açoute, confisco de bens, degredo, à pena de morte. Primeiro, a apresentação da queixa por um sapateiro, cristão-novo, cuja filha havia sido «enlodada» por Ana Dias. Segue-se nova queixa contra a mesma arguida, da parte de um escudeiro enganado na busca do amor de uma moura. Mais uma vez nos encontramos perante um caso de desencontro, de contradição flagrante entre a utilização institucional da alcoviteira — (indispensável tanto nas ligações ilegítimas, como nas lícitas ligações matrimoniais) — e a tradicional severidade do sistema penal que não permitia brechas. Daí a enérgica posição de defesa da parte de Ana Dias, que bradava insultos, conhecendo a imposição severa das leis perante a sua incriminação. E mais uma vez Pêro Marques vai agir segundo uma lógica eivada de natural bom-senso. Lógica apresentada por uma

curiosa imagem, de feição proverbial, que nos remete igualmente para o seu modo concreto, referencial, como juiz aldeão que era, de dimensionar as causas:

«Se lhe ela fora rogar
pera mondar um linhar
a moça embargára o caminho;
mas bom é de encaminhar
o gato pera o toucinho».

E decorrente da utilidade constatada da aproximação dos dois sexos determina, à margem dos rigores normativos da lei, invertendo as lógicas institucionalizadas, que a alcoviteira seja açoutada se deixar de alcovitar, porque «sabe isso tão bem fazer».

O segundo caso de alcovitaria (dolo), ao fazer parte da terceira sentença, embora integrando o bloco dos vectores semânticos da posse amorosa, estabelece a ligação com o segundo bloco, porque não se tendo concretizado a posse amorosa, a frustração vai compelir ao desejo de compensação. E assim se estabelece como espaço de transição para o bloco seguinte construído sob o signo do domínio processual do cumprimento de um contrato. O bom-senso não deixa de se fazer sentir no juízo proferido em relação a esta causa; mais uma vez uma estrutura próxima da sentença de carácter proverbial:

«(I-vos embora, Escudeiro,
e) nunca peçais dinheiro
que gastastes per amores»

O não reconhecimento do direito à restituição da dívida, segundo o juízo popular, explica-se pela natureza dos fins a que foram aplicados os presentes empenhados: — «amores».

Na segunda parte desta terceira audiência actualiza-se o intertexto do escudeiro típico, sem eira nem beira, e cheio de prosápias («Não sabes, dize, parviço/que sou eu o mesmo Paço»), que entra em demanda com o seu criado. Moço mal pago, queixoso das misérias passadas e da falta de soldada, quer abandonar o seu senhor, sem lhe restituir a roupa recebida e a cama danificada, justificando-se com a dívida do senhor em relação ao seu salário de todo o serviço feito. Determina o juiz a sentença:

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

Viu António José Saraiva nesta sentença de Pêro Marques sobre o escudeiro que diz ser o mesmo Paço, «a sentença de Gil Vicente sobre toda uma classe que vive ociosamente de rendas ganhas pelo suor de quem trabalha». Mesmo que não investamos tão longe, é significativa a proposta de inversão das relações hierárquicas entre o senhor e o servidor, inconcebível na época. E pensamos que, mais do que arbitrária sandice, funciona ainda a lógica privilegiada pelo bom-senso, ultrapassando as barreiras estratificadas do próprio sistema feudal. Bom-senso reforçado pela réplica do criado que vendo a impossibilidade de reaver o dinheiro requer que lhe seja unicamente dada uma compensação moral:

«Eu não quero mais sentença
senão que me deis licença
e chamar-lhe-ei tu ou vós».

A última audiência tem por base um inventário de maiores. Trata-se da herança de um burro que o inventário por morte deixara a quatro filhos sem nomeação específica do herdeiro. Embora tendendo a privilegiar uma forte caracterização de tipos psicológicos, que se revelam nas alegações discursivas com vista à posse do animal, esta audiência não descarta tanto a figura do árbitro sentenciador como nos poderá parecer numa primeira leitura. E temos aqui a prova confirmativa do sentido de afirmação, logo manifestado na primeira fala do juiz, ao abrir da peça: «Olhai vós bem qu'este sou eu». No final da peça, Pêro Marques confirma-o, revelando-se um magistrado coerente, capaz de impôr a autoridade, pela firmeza com que enfrenta as ameaças do fanfarrão ferrabrás, não se deixando intimidar:

«Não seiais sandivarrão,
qu'eu também não sou formiga
Tende vos em vos aviso
ou darei tantas em vós
que vos faça ter mais siso».

Repare-se no significado de que se pode revestir a alusão ao termo «siso» da parte de Pêro Marques, prova de que as suas sentenças não eram tão «disformes» como se pretendia. Mesmo a última sentença que aparentemente se poderá entender como desfecho judicial de cariz burlesco:

«Julgo per minha sentença
que o asno seja citado
pera a primeira audiência».

Não estará também ela bafejada pela mesma atmosfera de bom-senso popular veiculado pelo juiz de aldeia, e sentido nas anteriores sentenças? Se não vejamos. Já alguém observou a este propósito, a constatação de uma subtil ironia da parte de Gil Vicente ao inverter as situações. Os homens seriam burros e daí a necessária convocação do asno talvez mais inteligente, pois «entende mui bem e / responde por acenos», para a resolução da questão. Outras interpretações visionariam um simbolismo de maior alcance: o burro representaria o povo (mero objecto passivo — «carregador» de classes inúteis e beneficiárias), que finalmente seria ouvido numa audiência seguinte. Não procurando soluções tão elaboradas, cremos apenas que a citação do burro, obedecendo presumivelmente a objectivos mais directos como a procura do cómico diversório, contém na linha das anteriores sentenças o sopro do bom-senso que Pêro Marques põe aqui em prática, através de uma habilidade risonha, resultante da impossibilidade de conciliar os quatro herdeiros. Habilidade que se mostra eficaz, pelo sentido conciliador inerente, projectado na canção laudatória das moças do campo que «valem mais que as cidadãs». Vector de unidade da obra, como veremos.

Da análise da força temática impulsionadora da dinâmica da peça, somos levados à detecção do código ideológico que a envolve. São as sentenças e certas observações interpe-lativas do juiz, que funcionam particularmente como marcas indiciais da subjectividade do autor. Gil Vicente presencia um espaço histórico-cultural de suma importância. Não se tratando o Renascimento de uma viragem subitânea, e situando-se Gil Vicente num espaço de transição, vamos deparar em algumas das suas peças com o aflorar de índices embri-onários dessa espantosa «mudança de acto no drama da história».

O *Juiz da Beira*, como as demais peças vicentinas, está fora dos cânones estruturais que o Renascimento divulgou. Não se enquadrando nos esquemas propostos de condensação da acção no espaço e no tempo, em quadros unitários solidamente construídos, *O Juiz da Beira* revela-se, contudo, como obra incontestavelmente vinculada aos códigos ideológicos do Renascimento. Relembremos a lapidar apresentação do juiz Pêro Marques no início da obra como figuração da integridade e da valorização terrena do homem em todos os seus predicados:

«Vim cá pera m'amostrar
que sou eu homem inteiro»

Defesa do homem integral que é corroborada pelo impulso naturalista e sentido de tolerância harmonizadora de nítida inspiração popular presente nas sentenças do juiz aldeão. E o próprio sentido de posse manifestado nas varias audiências não aponta logo para a valorização dos bens terrenos em oposição ao transcendentalismo medievo? Evocamos, a propósito do posicionamento ideológico do autor, aqui presenciado, a carta de Gil Vicente a D. João III sobre o terramoto de Santarém, espécie de paradigma doutrinal da atitude humanitária e tolerante do homem e poeta, que não sendo um humanista do ponto de vista erudito, (uma vez não tocado pelas grandes inovações que a Renascença introduziu nas letras e nas artes) é um verdadeiro humanista e um autêntico «homem moderno», na medida em que se revelou como artista capaz de captar o valor dos atributos humanos e fazê-lo sentir através duma inegalável sensibilidade bem humorada. O humor e a vivacidade que são, sem dúvida, o suporte desse «humanismo vicentino» caracterizado por um intrínseco optimismo e alegria vivenciais. Notação essa que concorrerá para a poeticidade e fruição dos seus textos, como observa Paul Teyssier: «a mais franca alegria estala nas suas obras e este belo entusiasmo é contagioso. O leitor é enlevado por esta rica vivacidade. As palavras carregam-se de poesia».

Vejamos agora como os diversos processos da dinâmica plural se inter-relacionam no texto teatral, conjugando-se sob aparente descontinuidade numa harmonização progressiva.

O texto de representação dramática afirma-se por excelência como texto da pluralidade, congregador de uma densidade de códigos significantes, constituindo-se a manifestação teatral como uma «verdadeira polifonia informativa», segundo Barthes. Podemos testemunhar particularmente n' *O Juiz da Beira* essa convivência múltipla de signos (coexistência dos códigos verbais, para-linguísticos e extra-linguísticos) através da emersão sequencial de agrupamentos cénicos «plurais» projectados na linearidade textual. Tentemos encontrar, partindo deste pressuposto de abordagem, elementos da poeticidade do texto (do texto vicentino no geral e no texto estudado em particular) — entendendo aqui por poeticidade o espaço determinante da permanência frutiva e estética da obra.

As farsas e comédias vicentinas, género em que o autor foi prolífico e bem sucedido, revelam-se estruturalmente superficiais, atendendo à simplicidade dos entretchos e ingenuidade dos motivos, o que não lhes retira, de resto, a naturalidade e comunicação emotiva patenteadas. Por outro lado, essa superficialidade a nível estrutural não obsta, de modo algum, à manifestação afluyente da multiplicidade signica. Multiplicidade que se plasma nos textos de Gil Vicente, especialmente através da vivacidade imprimida às peças e da variedade daí decorrente. Tenhamos em conta as circunstâncias exteriores à elaboração das obras que se poderiam fazer sobrepor ao pré-esquematismo do guião propriamente dito.

O serão, a festa, o espectáculo diversório implicavam uma viva apresentação de quadros cénicos, de música, de bailado visando a distração do público. Contudo, a dinâmica dos textos dramáticos propriamente ditos não apresenta rupturas de encadeamento.

Na sequência do teatro medieval, e conforme à tradição estabelecida por Encina, o teatro de Gil Vicente é redigido em verso — o que estabelece a configuração de signos rítmicos próximos, muitas vezes, da poesia dos cancioneiros. Constitui-se, deste modo, pela intrusão de certos passos líricos, uma textura rítmica multimoda (alternante com expressivas formas de coloquialidade — como os diálogos vivos), que contribui para a assunção da multiplicidade textual presenciada. Exemplifiquemos comparando duas passagens significativas, entre tantas outras possíveis. Um discurso perfeitamente encaixável nas composições líricas dos cancioneiros, a par de uma forte réplica de enérgico assomo construída sobre a mesma estrutura métrica:

(Amador):

«Creio que quando nasci
estava o sol eclipsado
e o ar todo carregado
de tristezas pera mi
pois tristeza sou tornado»

(Ana Dias):

«Olho mau se meta em ti
cascarrea de judeu!
E em tal mulher como eu
falas tu? dize alfaqui,
alcoviteira sou eu?»

Mas outros processos de alternância, na mesma linha, proporcionadores de variedade e multiplicidade textual, se instauram, como sejam os jogos de palavras que também assumem feições díspares:

«Esta moura por quem mouro»

«Não forro minha moradia
poderei forrar a ela?»

.....
(Ana Dias) — Mãe, mãe! eu não sei que diga!
(Pêro) — Pai! pai! venha a rapariga!

A sedução da intermitência plural manifesta-se ainda de vários outros modos como pela relação de presença/ausência das personagens no espaço cénico, função inerente à própria disposição relacional do texto dramático.

A repetição voluntária e prolongada de um esquema de réplica com efeitos cómicos: Ex.: «*Ei-lo*». As interjeições, os vários tipos de cómico observados, são outros elementos criadores da variedade e vivacidade constatados.

Mas atentemos particularmente em três aspectos de grande relevância no universo da multiplicidade textual: — a intercalação de quadros, a movimentação das personagens e a apresentação das cantigas.

N'O *Juiz da Beira* a quarta audiência, aparentemente desconexa do ponto de vista estrutural, integra-se cabalmente na textura da obra se atendermos à técnica vicentina, manifestada em várias peças, da intercalação de quadros. De facto, presenciemos nesta audiência um tratamento de alguma forma diverso do que é dado às outras audiências. Concretiza-se uma alternância de encaixe de um quadro, quase autónomo, actualizador de uma caracterização alegórico-tipificante. Ruptura que se explica pelo processo de doseamento bem do agrado de Gil Vicente que, conhecedor da psicologia do espectador, pretende dar um «fim de festa» movimentado à peça.

E assim passamos ao outro processo: a movimentação das personagens, igualmente bem determinado na última sequência. Em teatro tudo é linguagem, e neste quadro realçam os

signos gestuais e complementarmente os elementos para-linguísticos como o tom, os acentos que se combinam com a palavra e com a acção, concretizando as linhas de força que a movimentação das personagens determina. Daí a visualização perfeita, mesmo na leitura do texto, da movimentação dum Amador que dá voz e corpo às composições líricas, dum Preguiçoso estendido a roncar, das piruetas do Bailarino e dos arremessos do Esgrimidor. Faça-se uma referência particular ao precioso realismo descritivo da movimentação do Bailador, todo ele movimento e acção:

«Ora olhai esta maneira
pera bailar com mulher;
e sabeis como se quer?
sempre a volta assi ligeira».

Finalmente o bailar remete-nos para um sustentáculo imprescindível da vivacidade e multiplicidade do texto vicentino: o canto. Uma obsidiante notação das formas do verbo cantar («cantando», «cantam», «cantando se vão», «tangendo e cantando», etc.) aflora em quase todos os autos de Gil Vicente. Utilização funcional como recurso-veículo da animação nos momentos débeis ou do brilhantismo do final de festa. Eugénio Asensio observou que o último canto resume o espírito da obra, como se o autor solicitasse uma emoção paralela do espectador, uma vez que o canto, ajustando-se ao fim da festa, condensava o sentido da obra. Penso que esta observação se adapta ao *Juiz da Beira* onde a cantiga de feição encomiástica funciona como um vector primordial de unidade.

O louvor às moças serranas (quer as «Sintrãs», quer as de «Coimbra» quer as «da Serra da Estrela»), que apresentadas por ordem gradativa representam as camponesas e, por extensão, todos os valores «da Beira», isto é, do campo, é igualmente um índice da subjectividade do dramaturgo. O que concorre para um reconhecimento dos valores «beirões» — «que o melhor está na serra» — determinantes da actuação, afinal coerente, dum seu juiz que se afirma consciente de si até ao final da peça e, reconhecido, faz entoar em coro a cantiga laudatória, sobrepondo-se aos propósitos de crítica aos juízes ordinários.

Outro vector de convergência, na pluralidade que a obra comporta é dentro da técnica vicentina do desfile, a duração da presença da personagem central, que se mantém em cena do princípio ao fim da peça e que, mais do que mero entrevistador — pretexto para deixar correr as falas das personagens —, é um elemento estruturador do encadeamento e das relações de dependência das várias situações da obra.

A presença continuada do juiz atravessando a peça assume particulares significações na linha unificadora dos aparentes tecidos fragmentários. O juiz, pelo facto de ser «da Beira», e desenrolando-se a acção num espaço cortesanesco, pela assunção do sentido total da dualidade sîgnica que a deslocação implica, vai dar corpo, como já vimos, ao mito de feição nacional actualizado ao longo dos tempos e de modo premente na relação contrastiva entre Lisboa e o resto do país. Recordemos, bem a propósito, o eco de uma idêntica situação noutra peça vicentina: referimo-nos ao rústico Gonçalo do *Clérigo da Beira* que, deslocando-se à corte para mercar, regressa de lá roubado por dois astutos «moços de paço». Hostilidade ainda hoje latente, se bem que com feições diversas, e de que o grito revoltado de Gonçalo é, sem dúvida, sintomático:

«A tormenta da má vida
que eu levo neste paço»

Esta relação hostil é n'O *Juiz da Beira* directamente motivada por uma situação concreta que condiciona o próprio desenvolvimento da acção. Como se diz na didascália, o juiz: «foi chamado à corte, e mandaram-lhe que fizesse uma audiência diante d'El Rei». A vinda e a presença de Pêro Marques na sala/palco de audiências reveste-se assim de uma dupla carga significativa dentro dos esquemas do ritual processual. Para além do sentido manifesto de árbitro e sentenciador de causas, inerente ao seu estatuto profissional, o juiz vai ser «julgado», vai ser objecto de uma apreciação (igualmente dupla porque, como foi dito, a sua presença está conotada perante o público de um sentido predominantemente gerador de cómico). Daí que surja uma necessidade implícita de defesa moral e jurídica da parte do magistrado relativamente à sua integridade profissional. A elaboração da sua defesa vai construir-se exemplarmente no conjunto plural das vozes diversas que compõem as audiências, através daquilo a que chamaremos as razões lógicas do bom-senso. De facto, é precisamente na resolução das situações expostas que se manifesta a sua própria defesa, como aliás seria de esperar. Só que é aí também que, através de aparentes soluções paradoxais, se funda a coerência interna da peça. Podemos falar da defesa do bom-senso como elemento encadeador por excelência que vai permitir a reflexão subjacente relativa às «entrelinhas» do sistema judicial: do que lado o direito e do que lado a justiça.

Como suportes essenciais da defesa, realcemos a importância da recorrência aos elementos campensinos (dos objectos significantes iniciais à cantiga temática final). Somos conduzidos, deste modo, através do desembaraçado posicionamento do juiz, que não abdica da sua condição rústica, ao «desfecho» apologista dos valores beirões. A dimensão rural (componente primordialmente definidora da realidade nacional) conjugando-se com a temática da justiça (elemento intrinsecamente trans-epocal de larga projecção intertextual) comprovam n'O *Juiz da Beira* o sentido de permanência e durabilidade do texto vivo. Ligando-se assim à flexibilidade plural patenteada nas obras vicentinas este texto permite a aproximação do leitor de hoje, superando o distanciamento entre a época da criação e a da sua representação/ou leitura.