

TRAJE E SEMIÓTICA

MARIA JOSÉ PALLA

CECL/NOVA FCSH

«Entra logo frei Paço com seu hábito e capelo e gorra de veludo»

Gil Vicente, *Romagem de Agravados*

Resumo

Neste trabalho será traçado um paralelo entre vestuário e comunicação, através de uma pesquisa investigativa sobre a semiótica e o papel da moda e do traje, abordando signos presentes na indumentária do teatro de Gil Vicente. Esta capacidade de convenção vai o teatro usá-la: isso permite-lhe fixar uma personagem, confirmá-lhe a função, instalar uma acção no artifício até que o dito oponha ao seu próprio código e as suas próprias convenções ao dinamismo da vida exterior. Depois, o traje vai desempenhar o seu papel nesta dialéctica entre palavra e imagem, entre o discurso do sonoro e o discurso do visível, que caracteriza o teatro. Se paixões operam na alma e no coração, não é imediatamente visível que a aparência é perturbada e o fato se descompõe? Se for preciso esconder um desígnio, conduzir uma qualquer empresa na sombra, disfarçar de alguma maneira o actor, o vestuário torna-se completamente enganador."

Palavras-chave: vestuário, teatro, palavra-imagem.

O traje fala, sem dúvida. E o vocabulário do traje interpela a memória do leitor, excita a sua imaginação. Interrogar este vocabulário no autor dramático que é Gil Vicente, é tentar, pois, definir, através do uso que dele faz, as suas intenções e os

seus modos, as suas convicções, o seu olhar sobre o mundo. Gil Vicente, músico, actor, encenador de entradas, criador de bailados fez representar as suas peças na corte ou na casa de grandes senhores. Ao serviço da corte, mas não certamente como cortesão. Que o dramaturgo tivesse sido também ourives não deveria surpreender; os homens do final do mundo medieval sabem «tocar vários instrumentos», aliam a multiplicidade dos dons ao brilho dos talentos.

Questionar a pequena parte do *corpus* que diz respeito ao vestuário e seus auxiliares obrigatórios, os adereços, para daí retirar, tanto quanto é possível fazê-lo, uma lição sobre a obra e o homem, é uma operação interna. Mas, na medida em que se trata, previamente, de fazer o levantamento, de ordenar e analisar os termos que dão a ver, sem dispor da imagem directa que ilustra o referente, ela deve ser acompanhada de uma operação comparativa com os dados da iconografia e dos textos reunidos pelos especialistas do traje e pelos historiadores da vida quotidiana.

Convenções do fim da Idade Média, que regalavam o vestuário para um certo anonimato, são postas em causa por mudanças periódicas em que exprimem o gosto e a escolha dos indivíduos e dos grupos. O vestuário contém uma espécie de fluidez da qual o dramaturgo pode fazer uso para fins de acção cénica. Uso esse que nos esforçaremos por elucidar, partindo dos dados recolhidos em todo o teatro integral de Gil Vicente.¹

Será que se o dramaturgo estabeleceu uma convenção para as personagens da história sagrada ou para as personagens alegóricas? Provavelmente. Quanto às outras, os seus trajes reproduzem com verosimilhança o utilizado na época, o que as menções esparsas nas suas réplicas confirmam. Quando se aplicam aos actores em cena, permitem, com efeito, tirar algumas conclusões sobre o traje que vestem. Notemos também que nomear um traje identifica uma forma, mas não a descreve. À falta de ilustrações, temos de nos remeter, guardadas as devidas proporções, ao pouco que sabemos sobre o vestuário no teatro da época. E ter em conta dois dados essenciais. O realismo de Gil Vicente, o seu sentido agudo da observação que explode nas farsas, mas que se encontra também nas personagens pagãs dos autos ou das comédias. E o facto da maior parte das suas representações serem feitas na corte ou nas casas senhoriais; se não é um cortesão – a sua obra mostra-o bem –, ele é, pelo menos, familiar dos lugares.

A paralinguagem descreve signos não verbais que acompanham a fala (associar ou ofegar, sons guturais, gritar, voz elevada, variação de tons, timbre, etc.). É

¹ Maria José Palla, Trilogia Vicentina, Léxico do Teatro e Adornos no Teatro de Gil Vicente, Lisboa, FGSH, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

impossível ser sarcástico ou falar ironicamente sem ajuda desse signo. A moda pode, como as artes plásticas, constituir uma semiótica especial, com a função de descrever e analisar a natureza específica e os caracteres peculiares. Esses caracteres seriam signos, representações, acessórios do vestuário. Vejamos Maria del Carmen Bobes Naves²:

«Los estudios que posteriormente desarrollan y amplían la semiología del teatro se sprodigan con análisis del sentido del texto, del paratexto, del lenguaje dramático, del diálogo como forma de expresión específica del teatro, tanto en la escritura como en su realización escénica, y se han he-cho análisis de los tiempos y los espacios dramáticos, categorías que tie- nen un tratamiento especial en el arte escénico, y que pueden ser consi- derados como signos».

Em meados do século XIV, opera-se uma revolução no traje da sociedade ocidental. Modificações no vestuário, mas sobretudo transformações dos cânones que se tornam variáveis e traduzem uma mudança de valores éticos e estéticos: o curto prazo, até mesmo o instante, começam a atacar em força o prazo longo e permanente. da moda instala-se (o termo surge em francês, na sua acepção actual, em 1482, «vestir à moda nova», palavra portuguesa deriva do francês).

No decurso do século XIV, uma revolução afecta a forma de vestir. Até então, a túnica permanecera como a peça principal do vestuário. Mas, a partir de 1350, um facto notável é a diferença que se impõe entre fatos masculinos e fatos femininos.

Não se era livre no vestir, algumas *Pragmáticas* são promulgadas, para restringir as despesas com o luxo ou refrear a indecência. Sinal das preocupações com a economia, estas leis reportam-se menos às formas do que à escolha dos tecidos, pois trata-se, muitas vezes, de importações cujo custo é particularmente elevado (os anos escarlates, por exemplo). As hierarquias permanecem, mas são agitadas, renovadas. O traje abandona a estabilidade dos sinais intemporais para significar, pelas suas mudanças, a variabilidade dos devires. Uma tal mobilidade faz dele o instrumento de um discurso centrado no visível e o teatro encontra aí um meio adicional para encarnar os seus temas e alimentar as suas intrigas.

Em Portugal, a *Pragmática* de 1340, saída das Cortes de Santarém, fornece um documento precioso para o estudo do vestuário da época ⁽³⁾. Entre os seus 27 arti-

² NAVES, Maria del Carmen Bobes, *Semiótica de la escena*, Arco Libros, 1997, 2aed.

³ MARQUES, A. H. de Oliveira, *A sociedade medieval portuguesa*, 4a ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1981, p. 26

gos, dezoito dizem respeito aos abusos vestimentares. Segundo esta *Pragmática*, o «par de panos» dos fidalgos, cavaleiros e escudeiros correspondia ao conjunto «manto, «pelote», «saia» ou «tabardo», ou então ao conjunto «tabardo», «capeirão», «pelote» e «saia». Não podiam usar senão dois «pares de panos» por ano. O equivalente para a mulher compunha-se do conjunto «manto», «pelote» e «saia», ou do conjunto «redondel», «pelote» e «saia». Ainda não se fala de «saio», mas unicamente de «saia». As suas prescrições visam também a roupa dos mouros, dos judeus e das prostitutas. Os primeiros são obrigados a vestir o alquicé, uma espécie de túnica branca. Os segundos devem usar a rodela amarela, ou vermelha a almexia. Em 1468, 1473 e 1481, as «almexias», que são também impostas aos mouros, ainda são obrigatórias. Quanto às prostitutas, as Cortes de 1365 obrigam-nas a cobrir-se. Em 1481, as Cortes de Évora proibem ainda aos judeus o uso da seda, excepto para as toucas ou capuzes. Certos trajes são-lhes proibidos para que não possam dissimular-se neles e blasfemar nas igrejas. Gil Vicente, que representa as suas peças na corte, tem, evidentemente, toda a disponibilidade para observar os faustos da moda e, a sua obra é disso testemunho, partilha, de uma certa forma, ainda que pela forma de ironia, da reprovação expressa pelas *Pragmáticas*. ouro e chapéu de plumas branco.

Questionar a pequeníssima parte deste corpus que diz respeito ao vestuário e seus auxiliares obrigatórios, os adereços, para daí retirar, tanto quanto é possível, fazê-lo, uma lição sobre a obra e o homem, é uma operação interna. Mas, na medida em que se trata, previamente, de fazer o levantamento, de ordenar e analisar os termos que dão a ver, sem dispor da imagem directa que ilustra o referente, ela deve ser acompanhada de uma operação comparativa com os dados da iconografia e dos textos reunidos pelos especialistas do traje e pelos historiadores da vida quotidiana. Uma questão de descrição, por conseguinte, e de nomenclatura que, em contrapartida, contribuirá talvez para verificar e precisar o uso e o vocabulário do traje no Portugal do fim da Idade Média.

Convenções da Idade Média, que regalavam o vestuário para um certo anonimato, são postas em causa por mudanças periódicas em que se exprimem o gosto e a escolha dos indivíduos e dos grupos. As regras de vestuário adquirem uma espécie de fluidez da qual o dramaturgo pode fazer uso para fins de acção cénica. Uso esse que nos esforçaremos por elucidar, partindo dos dados recolhidos no teatro de Gil Vicente.

É possível que se trate apenas de uma hipótese, que esta obrigatoriedade do fausto se tenha reportado aos fatos das personagens alegóricas ou romanescas que ocupam toda uma faixa da obra de Gil Vicente. Mais ou menos adaptada, pois as condições variam, consoante a natureza das representações: espectáculo

popular a propósito de uma procissão ou no adro de uma igreja, ou então no teatro de corte. Assim, por exemplo, no final do século XV, na representação do *Mistério da Paixão* de Arnoul Greban, sabe-se que Deus estava vestido de Papa, que Jesus usava uma longa túnica azul, que os profetas vestiam trajes reais (capuz, gibão curto ou opa ampla e comprida).

Há, portanto, uma diferença provável entre o traje do quotidiano e o vestuário de cena, à exceção da roupa dos nobres ou dos príncipes, entre o vestuário convencional e o traje adoptado: pressentimos a constituição de um guarda-roupa teatral, um guarda-roupa que seguiria as variações da moda quando se tratasse de vestuário de luxo. A coberto das nossas hipóteses, isto confirma, numa certa medida, aquilo que é avançado por Pierre Sonrel sobre a existência de um vestuário de teatro em França e em Itália na mesma época⁴.

Contudo, estas variações operam sobre um sistema relativamente fixo. Entre outras utilidades, o traje e os adereços tiveram sempre a de manifestar – ou codificar – uma certa distribuição das tarefas ou das prerrogativas no seio do grupo. São indicadores de função ou de papel, o que implica uma estabilidade relativa.

Que parte coube a Gil Vicente nesta adaptação? Foi ele próprio que desenhou os fatos? Não é impossível que assim tenha sido, já que está mais ou menos provado que também era ourives, isto é, capaz de criar formas, logo de as desenhar.

Mas nada sabemos. A moda tem, assim, como primeiro efeito possível, se não mesmo provável, modular o guarda-roupa teatral. Isto, se aceitarmos uma outra hipótese bastante verosímil, a constituição de um grupo, permanente ou quase permanente, subsidiado por um príncipe. Podemos encontrar-lhe todas as razões que quisermos, no económico, no social, no político ou no poder. Isso não impede que, a um nível mais profundo, ela seja como um sinal precursor dessa grande revolução conceptual, sensível, física que modifica o estatuto do homem.

Contudo, estas variações operam sobre um sistema relativamente fixo. Entre outras utilidades, o traje e os adereços tiveram sempre a de manifestar – ou codificar – uma certa distribuição das tarefas ou das prerrogativas no seio do grupo. São indicadores de função ou de papel, o que implica uma estabilidade relativa. Como nota Jean Cusenier, «costume n'est qu'une autre manière d'écrire costume» («vestuário não é senão outra maneira de escrever costume»), frase difícil de traduzir com o mesmo sentido⁵. Sim e não. Não, se tomarmos a fórmula à letra, pois a moda, ainda que possa ser considerada como um conformismo do

4 Sonrel, 1984, p. 22.

5 Cusenier, Jean, *Costume-costume : Cinquantenaire du Musée national des arts et traditions populaires*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, mars-juin 1987, Réunion des musées nationaux, 1987.

movimento, abala constantemente os costumes. Sim, se transportarmos até aos séculos XV-XVI esta correcção de François Boucher: «o vestuário, de universal e impessoal, passou a particular, pessoal e nacional»⁶. É evidente que o vestuário continua a traduzir, a falar sobre a diversidade e o escalonamento das condições e das classes. Pois, se o vestuário exprime sempre a diferença, uma diferença objectiva, ele é também o suporte subjectivo dos sonhos e ambições de uma sociedade em que o individualismo, a autonomia do indivíduo, se afirma como um poderoso factor de movimento.

Este duplo papel de figuração, objectivo e subjectivo, que o traje preenche na vida social vai reflectir-se no discurso teatral, desde que este seja, como em Gil Vicente, atento ao mundo. A corrente das réplicas arrasta palavras que dão a ver, evocando ou designando, e que convocam no espectador imagens presentes, já interiorizadas. A cena é um lugar onde se cruzam código social e convenção teatral, e o espectador é suposto decifrá-los, se pertencer ao universo desse código e dessa convenção.

Nestas condições, juntemos as indicações esparsas nas réplicas das personagens e organizemos esses vocábulos: temos o embrião de um vocabulário do traje em Gil Vicente e na sociedade do seu tempo. Determinemos como se acomodam entre si as peças assim designadas: veremos assim aparecer alguns tipos de vestuário. Tipos de vestuário, tipos sociais, personagens tipificadas – o pastor, o padre, o fidalgo, a cigana, a alcoviteira... – que povoam as farsas e que encontramos nas peças religiosas, como contraponto das figuras bíblicas ou alegóricas. Eles formam a trama da vida sobre a qual se ligam os fios de uma intriga por vezes reduzida ao lugar comum. Falar de tipos, é evidentemente subentender uma convenção, isto é, uma preocupação de lisibilidade. Sem qualquer dúvida, Gil Vicente retoma uma tradição antiga do teatro de rua.

No entanto, se é um factor de lisibilidade, se permite ao espectador reconhecer-se aí e reconhecer-se na representação teatral, a convenção é fixista; tende a fixar a expressão do estado social, a retardar a evolução dos usos e costumes. Toda a arte do homem de teatro consiste, então, em apoiar-se na tradição para desfazer os estereótipos. Gil Vicente perscruta com um olhar irónico o pequeno mundo imperfeito que o rodeia. A sua verve reactualiza os tipos convencionais. É isto o realismo vicentino, a vontade de dizer a verdade. Mas o que significa dizer a verdade, no palco? Significa o falar verdadeiro? Em *La Langue de Gil Vicente*, Paul Teyssier mostrou que cada tipo de personagem tem uma linguagem própria,

6 Ibidem, p. 191.

característica do seu grupo social e extraída do falar efectivo desse grupo (7). E, ao mesmo tempo, significa mostrá-lo de forma verdadeira. À primeira vista, o espectador deve identificar a personagem, com o risco de descobrir eventualmente que a aparência é enganadora. O fato será, pois, como que uma síntese do traje dominante do grupo, como é o caso do saio do pastor ou do gibão do Escudeiro. Não é impossível que um processo semelhante se encontre no pintor quando este empreende colocar no seu quadro as personagens do mundo: príncipes, clérigos, magistrados, comerciantes e camponeses. Gil Vicente constitui o seu reportório, pedindo emprestados aos homens do seu tempo as suas silhuetas, os seus rostos, as suas roupagens. Assim se pode estabelecer a relação, tantas vezes debatida, da influência recíproca do pintor e do dramaturgo. Consequentemente, o guarda-roupa teatral de Gil Vicente poderia muito bem ser um hábil compromisso entre o luxo, inseparável do espectáculo de corte, e as necessidades do realismo dos papéis.

Já o actor com o seu traje individualiza o tipo. Mais ainda, a história, o acontecimento, fazem deste tipo quase uma pessoa. O espectador, príncipe, burguês ou vulgar cidadão, serve-se do olhar do autor para observar o clérigo que se perde numa paixão terrena, o velho arrastando a asa a uma donzela, o escudeiro cuja vaidade só tem igual na sua penúria. Gente cujas contradições e excentricidades são pasto para a irrisão, pois são traídos pela sua conduta, pelos seus modos, pelo seu vestuário. O clérigo da Beira não se preocupa com a religião. Ele profana-a, atando uma cabra que tem à estola, e negligenciando-o amicto. Frei Paço no *Auto da Barca do Inferno* também não obedece às regras da Igreja: usa uma espada dourada, um chapéu e luvas. O argumento anuncia que quer fazer-se passar por um homem do paço.

Os negros gostariam de se desfazer da sua pele e da sua aparência física; gostariam de se tornarem branco «como ovo de galinha» (v.417), de ter «minha nariz feito bem / e beiça delgada» (vv. 418-419), diz Fernando que sonha tanto com isso que acabará por se tornar branco. A linguagem, porém, vai traí-lo, pois é a palavra dita que faz o homem e ele não mudou realmente de pele. No século XV, os judeus estão confinados a bairros reservados e submetidos a diversos constrangimentos que acentuam a sua diferença. Não podem, por exemplo, usar o título de *Dom*, barbear-se ou cortar o cabelo como os cristãos. E um alfaiate não poderia, em princípio, entrar em casa dos seus clientes cristãos, a não ser para aí depositar o seu trabalho. D. Afonso V, que reina de 1438 a 1481, impõe-lhes o uso da rodela ou almexia. Isso não impede, embora formem um grupo relativamente

7 TEYSSIER, Paul, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959.

reduzido, que não se encontrem entre eles ricos banqueiros, negociantes e que alguns detenham mesmo cargos públicos importantes. O judeu deve fundir-se na cristandade e submeter-se à lei comum, renunciar em suma ao seu judaísmo. Mas os cristãos novos continuam a ser reconhecíveis, eles conservam maneiras de viver e, certamente, hábitos vestimentares. O teatro de Gil Vicente traduz este duplo movimento. Por um lado, no *Auto da Barca do Inferno* e no da *Glória*, que reatualizam de alguma maneira os temas da sátira social próprios das danças macabras, o Judeu é Judas.

São os pastores, porém, aqueles cujo vestuário é melhor descrito. Como se Gil Vicente, homem da cidade e da corte, permanecesse próximo da terra. Em redor das cidades fervilhando de actividades induzidas pelas descobertas, há toda uma população de camponeses e pastores que abrem clareiras no seio das florestas, que cultivam os vales férteis. Uma raça de homens sólidos e tenazes que alimentam as cidades e o seu negócio, que as povoam de novos cidadãos, e que partem depois para desbravar as ilhas, aí criar o gado, semear o trigo e cuidar da vinha. Gil Vicente não ignora os seus defeitos, critica-os ou troça deles, mas conhece também as suas misérias, os seus medos e as suas quimeras.

Como se apresenta o pastor? Veste-se de burel, uma lã baça, grosseira e castanha, ou de outro tecido também grosseiro e espesso a que se chama por vezes pano pardo. Quer dizer que a sua cor varia pouco, dentro de uma gama de cinzentos, de castanhos.

A obra *vicentina* procede de uma observação lúcida e irónica. Mas a observação depende do ponto de vista. Não é só a partir dos palácios reais ou das residências senhoriais que Gil Vicente vê o seu tempo. Ele está muito próximo da vida de cá de baixo. Ele alimenta-se, ou melhor, participa da seiva popular, desse teatro espontâneo que lhe é oferecido pelas próprias pessoas quando falam umas das outras, que é de todos os tempos e de todos os lugares e que faz o sucesso dos espectáculos de feira, porque dá origem a tipos sociais facilmente reconhecíveis. É uma prática singular este discurso a várias vozes, feito da velha sabedoria e dos lugares comuns em que se enraíza, com um olhar que penetra o presente, malicioso, indulgente, feroz. Gil Vicente não procede de outro modo, tanto mais que ele é mestre na arte de ressuscitar o lugar comum, de o pôr em situação, de o conjugar no presente. Um presente imediato que dá vida, por sua vez, à arte de dizer e de encenar do dramaturgo.

De uma peça para a outra, as personagens regressam, outras que surgem. Todas ou quase todas presas aos seus vícios. O seu conjunto constitui como que uma pequena comédia humana que desenha, em negativo, a imagem da sociedade do tempo: uma sociedade de estados e de ordens, mas uma ordem nova

nascida das Descobertas. Personagens diversas pelas suas posições e pelas suas relações, pelos seus modos, pelos seus trajes. Inversamente, o vestuário revela um estado social, num dado momento histórico. Já no teatro do primeiro *Cancioneiro* de Juan del Encina (1496), uma mudança de fato assinala uma mudança de estado social. Já que a moda fez falar o traje, gerou um discurso através do traje, este vai de alguma maneira enriquecer a fala, reiterar ou contrariar o discurso escrito e falado na ostentação do visível. E o visível, por sua vez, é recolhido daqui e dali pelo discurso dos lábios. Através dos materiais fragmentários do texto, vão, pois, surgir, por pouco que se saiba reconstituir os fatos de cada um com a ajuda de dados captados noutra lugar, uma ordem do vestuário e uma distribuição dos homens: uma certa geografia, uma certa hierarquia. A ordem do mundo relativa ao vestuário, ainda mesmo se esse vestuário é em parte convencional.

Em baixo, portanto, o pequeno mundo dos campos – os pastores, os camponeses. Um mundo um pouco uniforme, diga-se, onde se podem discernir os primeiros degraus da escala das condições. O homem do campo usa um saio, um gabão, um capote, um chioite, um samarro, uma camisa e botas. Os trajes exteriores são talhados nesse material grosseiro que é o burel. Com dominante: a da terra, o pardo. As roupas de cores vivas, que são caras, ficam reservadas para domingos e dias de festa. Quanto ao povo das cidades, dispomos apenas de informações isoladas para as profissões ou funções: avental do sapateiro, loba e beca do juiz, jaqueta do grumete.

O Judeu e o negro, pelo contrário, são designados por um traje ou pela sua ausência: mantão do judeu, desejo do negro pelo fato dos outros.

Acrescentemos que o traje não é o único meio para manifestar de imediato a categoria social à qual pertence uma personagem. Instrumentos ou objectos, característicos de uma condição, de uma profissão ou de uma situação concorrem igualmente para isso: as armas ou os instrumentos de música (a viola do cortesão, a gaita de foles do camponês), por exemplo. Por vezes, a presença do objecto é muito forte e adquire um grande poder de sugestão. Assim, no *Auto da Barca do Inferno*, cada personagem entra em cena com um objecto particular, símbolo da sua condição: o nobre com a sua cadeira, o judeu com a sua bolsa, o sapateiro com as suas formas, o juiz com o seu bastão de magistrado, o enforcado com a sua corda, os cavaleiros com as espadas e escudos. O frade também se apresenta com um escudo e uma espada, combinados com um capacete e uma mulher que ele arrasta atrás de si. Mas aqui é com um sentido contrário. Folgazão e lascivo, eis o que significa a inversão dos símbolos.

Todos estes objectos funcionam como indicadores sociais e como emblemas que dão à personagem, na sua conduta ou no seu traje, um carácter típico. Prova,

se ela fosse necessária, de que a tipologia das personagens no teatro vicentino não procede apenas de uma análise externa, de uma interpretação, mas que se opera no seio do acontecimento cénico, no seu próprio movimento.

Contudo, o mundo implicitamente descrito pelo teatro de Gil Vicente não se reduz à sua exclusiva actualidade. A imagem global que ressalta deste teatro não é apenas a prescrição de uma constatação. A sua ordem é uma ordem crítica. É certo que, também aqui, a cadeia das condições nos leva do pastor ao camponês, depois ao mundo complicado, organizado, institucionalizado, da cidade. Só esta hierarquia dos estados que o traje instala ou, pelo menos, confirma, põe em evidência, tendo em consideração a insistência do texto, o contraste entre cidade e campo. Por um lado, a velha sociedade agro-pastoril, próxima da natureza, enraizada no solo, na verdade do seu solo; por outro, a cidade, tumultuosa, onde reinam o príncipe e o negócio, o poder e o dinheiro, a cidade lugar de eleição da nova sociedade.

O estudo dos cabelos (o traje pertence a uma apresentação geral do corpo) confirma e aprofunda este contraste, deixando entrever um esboço de estrutura. O pente, esse objecto de civilização, surge, desde então, como um operador de selecção na hierarquia dos estados. É, aliás, por isso que é um objecto de civilização, que preenche uma função material – o seu uso – e uma função simbólica. Manifesta-se uma distribuição dos cuidados com os cabelos, assente em categorias antinómicas do hirsuto e do penteado. Dito de uma outra maneira, parece reflectir-se aqui, de um modo sensível, a oposição mais geral, mais profunda, *natureza / cultura*, sobre a qual se articulam e se confrontam as diferenças e as rivalidades entre o campo e a cidade. Por detrás do pastor, perfila-se o homem selvagem. Esta oposição funda uma ordem de valores, em nome da qual Gil Vicente interpreta e interpela a ordem do mundo. Talvez exista uma inocência da natureza: o pecado é uma coisa humana. Mesmo se nem sempre reprime os seus apetites carnisais, o pastor vicentino está do lado da pureza moral. A sua indumentária testemunha-o, pondo-o em empatia com Cristo, pastor das almas. O traje ganha assim uma dimensão e uma função éticas.

O exame da maquilhagem vem confirmar esta observação na medida em que as três gradações da cor da pele que o texto revela – pele alva da Virgem e de Cristo, luminosa como a aurora, pele branca das damas da corte que reflecte a luz mundana, pele mate e baça do comum dos mortais – parecem brancura e representa o oposto da mancha.

Inversamente, a maquilhagem, o acto de colorir é um atributo do mundo do artifício, do universo das aparências, possuído pelo mal. Mas a maquilhagem opera em dois modos complementares: ou desvela, restituindo à superfície a qualidade visual do sangue, o vermelho, ou, então, oculta, simula a brancura (Pro-

ditos de beleza: «rebiquelhe» e «alvaiade») e reenvia à Virgem, dissimulando a realidade carnal de um rosto. E não é certamente por acaso que os cuidados com o arranjo do corpo fornecem a chave da interpretação *vicentina* do mundo, pois, de uma certa maneira, a carne inocente do jardim do Éden, inocente porque trabalhada e amassada por Deus com o pó da terra, foi pervertida pela concupiscência de um espírito criado «à imagem de Deus».

Na *Tragicomédia de D. Duardos*, Flérída, filha do Imperador de Constantinopla, dirige-se ao singular jardineiro do seu jardim, cujo falar subtil, fino, cortês, desmente a indumentária. Se o traje traduz o estado, eis um homem que não tem uma linguagem própria do seu estado. E não sem motivo.

O burel do jardineiro dissimula D. Duardos, príncipe de Inglaterra e cavaleiro errante, que meteu na cabeça («é na manhã subtil que reside a sabedoria», diz-lhe Olimba, irmã de Flérída) incendiar o coração de Flérída pelos seus próprios atractivos, não pelo poder da sua condição. A virtude interior oferece-se sob os andrjos de acaso. E o amor acabará por triunfar: não na morte, como pretende a lenda do Norte, mas na vida. O mar levará os amantes para as costas de Inglaterra.

De uma certa forma, toda a peça se articula em torno deste burel de jardineiro que é ao mesmo tempo mentira e um operador de verdade. A mentira está nas aparências. Uma velha lição que terá continuidade: «la vida es un sueño» dirá Calderón, mas para afirmar que as paixões são enganadoras. Aqui, a verdade, para ser interior, não deixa de ser outra, que está em concordância com a pureza, com a autenticidade do amor. Uma verdade que se adquire, se conquista ultrapassando as aparências, eximindo-se à barreira do traje, uma barreira mundana que os olhos abertos verão esbater-se. Para que os amantes fiquem ligados pela mais elevada verdade do amor, é preciso que Flérída ultrapasse as dificuldades que o traje de burel simboliza. Assim, esta roupa está precisamente na mesma posição de uma alcoviteira e, bem vistas as coisas, desempenha o mesmo papel, pois acaba por reunir os amantes. Ou seja, na economia da peça, o traje do jardineiro intervém como uma ligação.

É evidente que o disfarce, a representação apoiada sobre a aparência, é um processo teatral muito antigo que nada deve ao aparecimento da moda. Mas o que a moda permite, desligando do seu domínio a linguagem da encenação, a linguagem das palavras e das coisas, é generalizar a capacidade actancial dos adereços e do vestuário ou de um elemento do vestuário. Talvez o efeito mais profundo da moda no teatro esteja, pois, na sua intervenção na dinâmica do espectáculo.

Em cena, o traje não é neutro. Não só facilita a sequência da acção e sublinha esta última, como é o seu instrumento. Uma faculdade de que Gil Vicente sabe servir-se pela tradição e a simbólica com precisão. Ora ficamos no registo sim-

bólico e ritual: o alfinete, o cinto, o lenço são associados a práticas de noivado ou casamento ⁽⁸⁾. Ora, como no *Auto da Alma*, o traje e os acessórios intervêm de modo alegórico, sinais de luxúria e de vaidade denegando a virtude do despojamento completo. Ora é a roupa que força o cómico da farsa, como por exemplo na *Floresta de Enganos*, última peça escrita por Gil Vicente, onde ajuda a estigmatizar as aberrações do uso masculino de roupas femininas. Ora matiza a troça com uma nota trágica: na cena em que Maria Parda tem de vender a sua mantilha para comprar vinho; ou no *Triunfo do Inverno*, quando a velha perde os sapatos e espalha as roupas no frio do Inverno, de apressada que está para atravessar a montanha e encontrar-se com um jovem.

A farsa apela ao riso, mas o riso denuncia. Gil Vicente será, então, um moralista e a representação baseada no vestuário, oferece ao dramaturgo um meio para aperfeiçoar a acção cénica, no sentido de melhor preencher os seus objectivos? Paradoxalmente, libertando a linguagem do traje, dinamizando o vocabulário do vestuário, a moda, que é um produto do luxo e o efeito indirecto do mercantilismo nascente, fornece ao autor armas para fustigar o luxo e as consequências desse espírito mercantil. Gil Vicente é um mestre da sátira que ataca o excesso das paixões, a loucura amorosa, o delírio da cobiça, a extravagância do enfatuamento. Em suma, tudo o que desorienta os homens e desordena a sociedade, a ameaça na sua coerência e nas suas margens. Não será esta uma forma de ir ao encontro da preocupação do príncipe e de pôr a ironia ao serviço dos justos princípios que o guiam na administração do reino? E não será, no fundo, a justificação do favor, nunca desmentido, dos soberanos face ao dramaturgo? Sob a aparência da irrisão e do sarcasmo, o elogio da medida. Em Gil Vicente, o prazer do saber dizer alia-se à energia do bem dizer e tornar-se depositário do seu sagrado, já que não se pode falar do outro sem se saber falar de si, num questionamento irónico de si. De um extremo ao outro da Europa mercantil, a malícia de Gil Vicente faz eco com a zombaria de Erasmo. As «farsas» de um respondem aos *Colóquios* do outro. Mas há, paralelamente, no teatro vicentino qualquer coisa que é da ordem da *Vanitas*, esse tema colhido no mundo antigo («Mors omnia aequat», afirma o mosaico do crânio de Pompeu) que surge no século XV, carregado de um sentido religioso, nos painéis dos retábulos flamengos e que virá a ter no século XVII uma espantosa fortuna na Holanda protestante, na Espanha católica ou na França reformista e jansenista.

8 Palla, 1992, pp. 87-95). PALLA, Maria José, «Os objectos de civilização no 'Auto da Barca' de Gil Vicente», Boletim da Assembleia Distrital de Lisboa, 1982, no88; Do Essencial e do Supérfluo, Lisboa, Editorial Estampa, 1992.

Longo debate que não está ainda encerrado, mas que resulta, por um lado, da religião do progresso, herdada das Luzes, à qual todos nós mais ou menos temos sacrificado e que nos deixou perdidos no monte das suas ruínas sangrentas. Em cada momento do presente se entretecem o passado e o futuro. A obra de Gil Vicente não obedece nem à lógica do progresso, nem sequer a uma lógica cartesiana. Se ele usa lugares comuns, é na medida em que a sua força crítica não se esgotou ainda e se aplica aos excessos da actualidade. O seu julgamento é feito no presente: procede de uma «negociação», no sentido de Duns Scot, entre o objecto visado e os meios utilizados para o visar.

Muito simplesmente, Gil Vicente é um homem do passado e do presente, mas que evita deixar-se absorver por isso, preservando uma liberdade crítica de julgar esses dois tempos em nome de uma moral do humano que os transcende. Seguro de que o riso é próprio do homem, que este destrói e conquista, curioso da vida quotidiana da cidade como das ilusões que tornam sedutora a existência, ele leva a ouvir e a ver para levar a pensar.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R. (1967). *Le Système de la mode*. Paris: Seuil.
- Baudrillard, J. (1968). *Le Système d'objects*. Denoel-Gonthier.
- Bernis, C. (162). *Indumentaria española en tiempos de Carlos V* (pp. 14-15). Madrid: Instituto Diego Velazquez.
- Crane, D. (2006). *A moda e o seu papel social: classe, género e identidade das roupas* (Cristina Coimbra, trad.). São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Dimbleby, R. (1990). *Mais do que palavras: uma introdução à comunicação*. (Plínio Cabral, trad.). São Paulo: Summus.
- Laver, J. *A Roupas e a Moda: Uma História concisa*. (Glória Maria de Mello Carvalho, trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Sont, T. E. & Purkis, H. (1986). *Le lie théâtral à la Renaissance*. Pais: Ed. du CNRS.